الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 393
السنة الثالثة والثلاثون

كانون الثاني 2003 ذي القعدة – 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السادة أصحابها ، سواء أنشرت أم لم تنشر .
- المواد التي تنشر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

... وماذا
بعد احتلال العراق؟!!

د. وليد مشوِّح

ربما يبدو السؤال القائل: لماذا احتلت أمريكا وحلفاؤها العراق؛ ساذجاً كونه يفرز عشرات الأسئلة التي تحتاج بدورها إلى إجابات كثيرة ومختلفة، وعلى مستويات فكرية متعددة.

للسطو على نفطه، لسرقة تاريخه، لإلغاء العمق الاستراتيجي لقوى المقاومة العربية للمشروع الصهيوني الاستيطاني التوسعي، لبناء جدار جغرافي هو الأكثر عنصرية وتطرفاً يمزق المجزأ المتبقي، لتمهيد الطريق أمام تسلل اقتصادي وسياسي وعسكري واستخباراتي إسرائيلي يفعل فعله (أو يحقق حلمه التوراتي الخرافي).. وليفعل كذا، وليحقق كذا... وهكذا تتوالد الغايات لتصبح الغاية الكبرى جاهزة التحقق، بل وممكنة التحقق، وتتمثل الغاية الكبرى في أمركة (عولمة) المنطقة من خلال النمط العراقي الذي ما برحت الولايات المتحدة الأمريكية

ومن لفّ لفها تعمل على تصنيعه وفق المصطلح الأمريكي بكل مفهوماته الأحادية، ومن ثم إطلاق هذا النموذج كـ (كاسح) لدول أخرى مثل: المملكة العربية السعودية، وإيران، وسورية، ومـــن ثـــم الارتـــداد إلـــى بعـــض الـــدول الأخـــرى التـــي نامـــت مطمئنـــة على حرير الضمانات الأمريكية.

من العراق سيخرج النمط الأمريكي لما يسمونه بالديمقراطية والحرية إلى أصغر منطقة في الشرق الأوسط، ومن أفغانستان سيخرج النمط المماثل (في الغايات والأهداف) لبرمجة العقل السياسي والاجتماعي لدول أخرى مثل: باكستان، والهند، وجمهوريات القوقاز، ومن جورجيا ستنطلق الحرية الأمريكية . العولمية إلى دول البلطيق، وروسيا الاتحادية، وعلى الصين أن تفكر طويلاً قبل أن تغامر في موقف يضمن مصلحة شعبها الأكثر عدداً وحاجة إلى الغذاء في العالم، وهكذا لم يبق أمام الحصان الجامح إلا أن يقضم اللجام، ويخفف من حمحمته، وأقصد هنا دول الاتحاد الأوربي الطامحة بمكان ريادي أو شراكة فعلية في قطبية العالم، فالولايات المتحدة ما زالت تداري وتداور هذه المنظومة ريثما تحقق غاياتها الآنفة، لتلعب بعدئذٍ لعبتها معهم على المكشوف (أو اللعبة المجنونة كما يسميها مقامرو لعبة البوكر).

ومن ليس مع أمريكا فهو ضدها، إذن هو إرهابي بالضرورة، هو شعار أطلقه كبار ساسة الولايات المتحدة، وبحجة مكافحة الإرهاب، وضمان أمن الشعب الأمريكي (وليس ضمان السلام العالمي..!!) فالطريق مفتوحة أمام الغاية السياسية والاقتصادية الأمريكية مهما تدنت الوسائل؛ فإن المهم الوصول إلى الغايات، وكل الاحتمالات واردة قبل أحداث أيلول التي نستطيع بقليل من الجرأة أن نصنفها ضمن الوسائل التي سيقرر التاريخ مدى نظافتها أو قذارتها، لأن الأمر ما زال بين أخذ ورد المحللين والمطلعين والحقيقة تكمن في الملفات السرية لدى الـ /CIA/ ذات الماضي والحاضر المعروف لدى الساسة والمجتمعات.

ثمة حقيقة هامة يجدر بنا كمثقفين الوقوف عندها، والتمعن فيها، وتمحيصها، وتحليلها. ووضعها موضع الجدّ، لتكون منطلقاً لفهم جديد لما هو وراء الستارة (حتى الآن)؛ وهي أن

الولايات المتحدة الأمريكية لا تخشى الأصولية الدينية كما يشير إعلامها (المُسيّر)، فهي التي ساهمت في صناعة بعض منعطفاتها، وشخوصها، وعملت على تغذيتها لمقاومة

الشيوعية، وبعد سقوط الاتحاد السوفييتي وانهيار المعسكر الاشتراكي وجدت أن الأصولية الدينية باتت شريكة في صناعة القرار الأمريكي على الصعيد العالمي، وبدأت تعمل على كبح جماح (الأصوليات الدينية) خارج حدود الولايات المتحدة، لأنها باتت تتوجس منها شراً، خصوصاً وهي التي صنعت في العقود الأخيرة من القرن الفارط (ريبوتات) وضعتها في خدمة التكنولوجيا، ثم اكتشفت أن أي خلل في الشحنة أو سهو عن السيطرة فإن الريبوتات ذاتها بدأت تدمر القائم التكنولوجي، وبينما هي تحارب الأصوليات الخارجية، باتت تعاني من تورم الأصولية (الأمريكية) (وثمة أعمال إرهابية قذرة أودت بحياة المئات من أبناء الشعب الأمريكي قامت بها هذه الأصوليات، ولم تثور ثائرة الساسة الأمريكان، لأن هاتيك الأصوليات تمتلك القوة التي تؤهلها لمصادرة القرار السياسي الأمريكي، ناهيك عن الأصوليات (اليهودية . الصهيونية والحديث في هذا يطول كثيراً).

إذن، الولايات المتحدة لا تخاف الأصولية الدينية؛ وإنما (وأقولها جازماً) تخاف الوعي الفكري العربي، تخاف من المثقف العربي الذي بات يبحث عن خلاص مما تعاني منه أمته، وقد وصل بعض المثقفين العرب في رقاعهم (الجغرافية المترامية) إلى نوع من القناعة القائلة بضرورة تغيير الخطاب الثقافي، وإيجاد الصيغ الجديدة لأنماط تفكير جديدة تتواءم ومعطيات الزمن المعيش هذا، خطاب هادئ وشامل، يشمل فن الحوار والإصغاء بحرية مع التخلص مع الشعور بالدونية أو اللاأدرية، والابتعاد عن الهتاف التظاهراتي، والمظاهراتي، وتشكيل النواة من فكر متنور يقوم على ثقافة تأخذ علل المجتمع العربي ودوائه باعتبارها، تعمل على قراءة التاريخ، وتعصرن التراث، وتعقلن القيم، تعيد النظر بالمناهج، تكثر من البحث العلمي، تحوّل الجامعات إلى منارات فكرية تطلق إشعاعها لتعم الكون العربي بعيداً عن القطرية وتمجيد الحاكم.. على المثقفين (باختصار شديد) إعادة صياغة الحياة والمجتمع، وعلى هذا الأساس يوقد الصفوة (وهم المثقفون) شعلة الأمل في الذات العربية من جديد.

نحن بحاجة فعلاً إلى خطاب يعيد صياغة العقل العربي على أسس حضارية مدعّمة بالشروط الأخلاقية التي نصت عليها الديانات السماوية بعيداً عن التطرف والعنف في كل شيء، بدءاً من أساليب الحوار، مروراً بأسس التعامل، وانتهاءً بقواعد التفكير الصحيحة... ومن هذا كله أو من إمكان تحققه تخاف الولايات المتحدة الأمريكية...

❑❑❑

التناص الصوفي
في

شــعر البيــاتي

أحمد طعمة حلبي

توجه الشعر العربي المعاصر إلى التصوف، هرباً من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، وبحثاً عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاءً، تنحسر فيه قوة المادة أو تذوب. والتصوف عنصر مهم من عناصر التجربة الشعرية المعاصرة، وذلك لارتباط التجربة الشعرية المعاصرة بالتجربة الصوفية، إذ أن هنالك علائق وشيجة، بين كلتا التجربتين الإبداعيتين، الصوفية والمعاصرة، حيث شكلت التجربة المعاصرة مجالاً ملائماً لمواقف الرفض والتضحية، كما فعلت التجربة الصوفية من قبل، كما أن التجربة الصوفية إنسانية عامة تهدف إلى تجاوز الأشياء الخارجية، للوصول إلى جوهر الأشياء، أي إلى الحقيقة، وهو الهدف نفسه الذي تسعى إليه التجربة الشعرية المعاصرة. وقد أكد صلاح عبد الصبور أن كلتا التجربتين، الصوفية والمعاصرة، تبحثان عن غاية واحدة، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه(1).

. توجه الشعر العربي المعاصر إلى التصوف هرباً من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، وبحثاً عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاء، تنحسر فيه قوة المادة أو تذوب.

ولعل الشاعر المعاصر قد وجد في محنة الشاعر الصوفي قبله . في معاناته واضطرابه ومكابدته، وبحثه الدائب عن الحقيقة، وتأمله واغترابه ووحدته، وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف . شيئاً من محنته هو، في معاناته ومكابدته واغترابه وتأمله..، في هذا الواقع.

وتتجلى مظاهر التصوف في الشعر العربي المعاصر في عدة نقاط، أبرزها(2): ((1ـ الحزن العام. 2ـ الإحساس بالغربة والضياع والنفي والحاجة إلى العكوف على النفس. 3ـ ارتياح الشاعر لعالم الأرواح. 4ـ اتحاد الصوفي والشهيد والشاعر. 5ـ الحلولية الكونية أو معانقة الشاعر للكون. 6ـ الظمأ النفسي لمعانقة الذي يأتي ولا يأتي. 7. المزج المحسوس والمتخيّل...)).

ولقد قرأ البياتي منذ يفاعته الشعرية أشعار كبار الصوفية، بحيث شكلت تلك الأشعار المصدر الأول في تكوينه الثقافي، وقد اعترف البياتي بذلك. إذ يقول: ((ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجامي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، والخيّام، وطاغور. لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية، من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة))(3). وإذن فقد ولج البياتي عالم التصوف، فتعمق في لغة القوم ومصطلحاتهم، واطلع على كثير من تجاربهم الشعرية، فتأثر بالفكر الحلولي عند أصحاب وحدة الوجود، كابن عربي، والحلاج، وغيرهما، وقد انعكس ذلك في قصائد كثيرة له فقد اتكأ على اللغة الصوفية من خلال استخدام مفردات أو تعابير أو عبارات صوفية، أو من خلال لغة الإيحاء والإشعاع والرمز، التي تميز

. الحلاج ثائر في وجه السلطة التي اتهمته بالزندقة، والبياتي ثائر في وجه السلطة الجائرة التي طاردته، وأخرجته من وطنه.

بها الصوفية. كما استحضر بعض الشخصيات الصوفية، معبراً من خلالها عن بعض جوانب تجربته هو.

ولقد أدرك البياتي عمق الصلة التي تربط تجربته الشعرية الخاصة بالتجربة الصوفية، مما دعاه إلى تمثّل بعض النماذج من تلك التجربة، وتجلّى ذلك من خلال اقتباس بعض عبارات ابن عربي، والحلاج وغيرهما، يقول البياتي في قصيدته (عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي)(4):

فكل اسم شارد، ووارد أذكره، عنها أكنّي، واسمَها أعني
وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني
توحد الواحد في الكل
والظل في الظل.

يتحقق التناص في المقطع السابق، من خلال توظيف عبارة محيي الدين بن عربي: ((فكل اسم أذكره، في هذا الجزء، فعنها أكنّي، وكل دار أندبها، فدارها أعني))(5). ويلحظ المتلقي شدة التقارب والتشابه بين النصين: نص البياتي الشعري، ونص ابن عربي النثري، ولا عجب في ذلك، فالبياتي في تلك القصيدة، يتقنّع بقناع ابن عربي، وهو هنا يورد الكلام على لسان ابن عربي نفسه، من خلال حديثه عن محبوبته (عين الشمس).

ويعمد البياتي في نص شعري آخر له إلى امتصاص بعض أبيات مثنوي جلال الدين الرومي، التي تتحدث عن الناي وما يرمز إليه من دلالات وإشارات، حيث يثير هذا الناي، عند الصوفية، مشاعر الحب والعشق، ويزيد من اشتعال نار الحب ولواعجه، يقول البياتي في قصيدته (مرثية إلى ناظم حكمت)(6):

((اصغ إلى الناي يئن راوياً...))
قال جلال الدينْ
النار في الناي
وفي لواعج المحبِّ
والحزينْ
الناي يحكي عن طريق طافحٍ بالدمِ
يحكي مثلما السنين
((شيرينُ)) يا حبيبتي
((شيرينُ))
دار الزمانُ
احترقتْ فراشتي..
تغضَّن الجبين
وانطفأ المصباح، لكني مع السارين
مع المحبين، مع الباكين
أحمل أكفاني.

يستحضر البياتي في المقطع الشعري السابق ثلاثة أبيات لجلال الدين الرومي، وذلك بعد أن امتصها، وأعاد صياغتها من جديد، يقول جلال الدين(7):

استمع للناي كيف يقص حكايته، إنه يشكو آلام الفراق.

إن صوت الناي هذا نارٌ لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه مثل هذه النار.

إن الناي يروي لنا حديث الطريق، الذي ملأته الدماء، ويقص علينا قصص عشق المجنون)).

ويلحظ المتلقي أن التجربة الصوفية القديمة قد تحولت عن مسارها الأول، بعد أن دخلت تجربة البياتي، فقد تغيّرت رموزها ومعانيها، واكتسبت معاني ودلالات جديدة. تتفق وطبيعة التجربة الخاصة للبياتي. فهذا الناي الذي يحكي لواعج الحب، والعشق، واضطرام نار الحب في

قلب المحبين، والذي يحكي قصص المئات الذين قضوا في سبيل الحب، هذا الناي يثير في البياتي الحنين، إلى رمز من رموز الثورة والرفض، هو رفيق دربه في النضال ناظم حكمت، كما إن الناي هنا ((رمز للروح المحترق، على طريق الكفاح))(8). فقد احترقت فراشة البياتي، مما يعني ذوبان البشارة بالثورة واختفاءها إلى الأبد، لذا فليرحل البياتي مع الراحلين، حاملاً كفنه وجسده.

ويستدعي البياتي تجربة واحد من أبرز الشخصيات الصوفية المعروفة في تاريخ التصوف العربي الإسلامي، وهي شخصية الحلاج. ولعل البياتي قد وجد في تلك الشخصية الثائرة شيئاً من نفسه هو، فكلا الشاعرين الحلاج والبياتي ثائر، الحلاج ثائر في وجه السلطة التي اتهمته بالزندقة، والبياتي ثائر في وجه السلطة الجائرة التي طاردته، وأخرجته من وطنه، وكلا الشاعرين عانى آلام الغربة والنفي والمطاردة، وكلاهما وقف مدافعاً عن حرية الكلمة وقداستها، ولعل المشهد الآتي، الذي يصوّر أحداث محاكمة الحلاج، والذي يستحضره البياتي مقتبساً فيه بعض كلام الحلاج نفسه، يؤكد دفاع الحلاج/ البياتي المستميت، عن المبادئ والقيم، وعن الكلمة التي بدأت تفقد قيمتها في هذا العصر، يقول البياتي في قصيدته (عذاب الحلاج . المحاكمة) على لسان الحلاج(9):

بُحتُ بكلمتين للسلطانْ

قلت له: جبان

قلت لكلب الصيد كلمتينْ

ونمت ليلتين

حلمتُ فيهما بأني لم أعد لفظين

توحدتْ

تعانقت

وباركتْ أنتَ أنا

تعاستي

ووحشتي.

وواضح أن للبياتي عالمه الصوفي المبتكر لا المتكرر، حيث يستدعي في مقطعه الشعري السابق قول الحلاج(10):

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا

وقوله(11):

عجبت منكَ ومني

يا منية المتمني

أدنيتَني منك حتى

ظننتُ أنك أني

فالبياتي هنا يصوغ أقوال الحلاج صياغة معاصرة، تستفيد من المفردات الصوفية، دون أن تنسخها نسخاً: توحدت/ تعانقت/ وباركت أنتَ أنا.

ويستلهم البياتي تجربة الصوفي الإشراقي السّهروردي، محاولاً تقديم صور، أو مشاهد من حياته الحافلة بالمعاناة، معاناة البحث الدائب عن الحقيقة، وانتظار الكشف الإلهي. ولعل البياتي أراد، من خلال حديثه عن السهروردي، تقديم مشهد من مشاهد معاناته هو، إذ يسيطر عليه الشعور بالعجز، العجز عن الخروج من ربقة الجسد، والوصول إلى عالم الكشف الإلهي، حتى يتخطى حدود هذا العالم الضيق، يقول البياتي في قصيدته (صورة للسهروردي في شبابه)(12):

يا من أوقفني ما بين الجسد المشدود كقوس والمطلقْ

ـني في هذا المأزق

. ينحصر التصوف الذي يتمثله البياتي في قصائده، بالتصوف الإسلامي، ولا وجود للتصوف البوذي أو المسيحي أو غيرهما لديه.

. يمتاح البياتي الكثير من المعاني والرموز والاصطلاحات الصوفية، ليصور من خلالها معاناته هو في البحث عن محبوبته، وانتظاره لحظة الإشراق أو التجلي.

حطّم هذا الزورق

بصخور شواطئ يم الليل الأزرق،

وربما قصد البياتي من وراء تلك المناجاة البحث عن الخلاص من هذا العالم، الذي تُنتهك فيه الحريّات، وتصفّد فيه العقول والأفكار، وتصادر فيه كلمة الحق. وخير دليل على ذلك: القمعُ، والظلمُ الأبديان، اللذان يمارسان ضد كل من يحاول التفكير، أو يدعو إليه: أرسطو، وأفلاطون، والمتنبي..، يقول البياتي في القصيدة السابقة(13):

أوقفني في باب الممنوعات

((منها)) قال: ((الكلمات))

((فتعقلْ في هذا الباب)) وغاب.

ممنوع: أفلاطون

وأرسطو والمتنبي وجلال الدين

في هذا الجحر الملعون.

وتزخر مجموعات البياتي الشعرية بالكثير من المفردات الصوفية، كالخمر، والساقي، والثمل، والسكر، والغزالة، والخرقة.. التي تغلغلت في أعماق لغته الشعرية الخاصة، لتشكل معها مزيجاً من تجربته هو، وتجربة أولئك الصوفية، ولتعبر عن جوانب مختلفة من تجربته الشعرية، ففي قصيدته (عين الشمس) يقول البياتي/ ابن عربي(14):

كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريد

وصاحب الجلالة

أهدى إليّ بعد أن كاشفني غزالَه.

إن الغزالة في الاصطلاح الصوفي كناية عن الوصول إلى الحقيقة، أو الكشف الإلهي، أو هي: ((صورة من صور تجلي المحبوب))(15). وتتخذ دلالة الغزالة لدى البياتي، مساراً آخر، إذ يرمز بها إلى المحبوبة الغائبة عائشة/ عشتار، أو إلى لحظة تحقق الثورة/ الحرية.

وفي قصيدته (رسائل إلى الإمام الشافعي) يمتاح البياتي الكثير من المعاني والرموز والاصطلاحات الصوفية، ليصور من خلالها معاناته هو في البحث عن محبوبته، وانتظاره لحظة الإشراق أو التجلي، التي تتحقق فيها آماله، وتظهر فيها محبوبته عائشة/ الثورة. لكنّ هذا الترقّب لا يؤدي في النهاية إلى شيء، إذ تتوارى المحبوبة، وتحتجب عنه، مما يعني استمرارية المعاناة، وتواصل الألم الممزوج باليأس، من قدوم الذي يأتي ولا يأتي، يقول البياتي(16):

صرخت في منازل مقفرةٍ، دارت بها الرياح

أكلت برتقالة الشمس، وفي دمي توضأتُ، وصلّيت إلى الصحراء

عمودُ نور لاح لي، وواحة خضراء

يرتع في قيعانها سِرب من الظباء

وعندما فوّقت سَهمي كي أصيبَ مقتلاً منها، ومن بقية الأشباح

توارت الواحة والظباء في السراب

وارتفع النور إلى السماء

واكتنفتني ظلمةٌ، وصاح بي صوت من القيعان

أتيتَ قبل موعد الوليمة

تنتظر الموت لكي تموت.

وتتبدى فاعلية التناص في المقطع الشعري السابق، من خلال استحضار مصطلح (النور) من المعجم الصوفي، الذي يعني عند الصوفية: ((كل وارد إلهي يَطردُ الكون عن القلب))(17)، وبحيث يكون قلب الإنسان في حالة شهود دائم،

أو أن تكون الحقيقة في حالة تجلٍ دائم ونجد مفردات: الواحة الخضراء، الظباء، مقتل، سهم، أشباح.. وهي كلها مفردات من المعجم الصوفي. ويشير قول البياتي:

توارت الواحة والظباء في السراب

وارتفع النور إلى السماء

واكتنفتني ظلمة وصاح بي صوت من القيعان

أتيت قبل موعد الوليمة.

إلى حالة الحجب التي تعني عند الصوفية: ((كل ما ستر المطلوب عن العين))(18)، أو: ((انطباع الصور الكونية في القلب، المانعةِ لقبول تجلي الحقائق))(19). فالبياتي قد حُكم عليه بألا يرى محبوبته نهائياً، ولذا بات ينتظر الموت المحقق.

وتغصّ قصيدة البياتي (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) بالمصطلحات والمفردات الصوفية، التي تعبّر عن حالة الاتحاد بالمطلق، التي يصل إليها الصوفي بعد المجاهدة والمكابدة، يقول البياتي(20):

بادرني بالسكر وقال: أنا الخمر وأنت الساقي، فلتصبح يا

أنتَ أنا محبوبي، يرهن خرقته للخمر، ويبكي مجنوناً

بالعشق، عراه غبارٌ، قلبي من فرط الأسفار إليك ومنك،

فناولني الخمر، ووسَّدني تحت الكرمة مجنوناً ولتبحثَ عن

ياقوت فمي، تحت الأفلاك ... بالقبلات

الظمأى، في لحم الأرض كنتَ فصرتُ أنا

المرآة، أعرّيك أمامي وأرى عُريي. أبحث في سكري عنك

وفي صحوي، ما دامت أقداح الساقي تتحدث دون لسانْ.

وواضح أن المقطع الشعري السابق يعبر عن تجربة صوفية خالصة، إذ تزدحم فيها المفردات الصوفية: السكر، الخمر، الساقي، الخرقة، العشق، فرط، تشعل، الصحو، أقداح.. ويمثل المقطع السابق مقدمة، يحاول البياتي من خلالها إعطاء صورة لحالات القلق، والوجد، والهيام التي مرَّ بها فريد الدين العطار ومن بعده البياتي، غير أن ما يريد البياتي أن يعبر عنه، من خلال استحضار تجربة العطار الصوفية، يكمن في المقاطع التي تلي ذلك المقطع، يقول البياتي في القصيدة السابقة(21):

أقول: سيأتي عصر أو زمن يصبح فيه الإنسان

سديماً لأخيه الإنسانْ

أقول: سيأتي لكن الريح

وراء الأبواب تراقص أجساد الأشجار العارية الصفراء

وتلقي بمصابيح الشعراء

في قاع الآبار.

البياتي يطمح، بل ينشد عالماً آخر مغايراً تماماً لهذا العالم الفاسد، هو يريد عالماً يصبح فيه الإنسان سديماً لأخيه الإنسان، عالماً يشعر فيه الإنسان بذاته، بإنسانيته. ويلحظ المتلقي أن البياتي سرعان ما ينكفئ، لأنه يدرك أن حلمه بذلك العالم لا يلبث أن يذهب أدراج الرياح، ... ب أحلامه الذهبية. لكنّ البياتي، ... ل في سبيل حرية الإنسان ... الأمل، بعد كل هذا اليأس، ويبقى ... ة الطرق الذي بدأ، حتى تتحقق

قد يتقنع البياتي بقناع ابن عربي، وقد يمتص بعض أبيات مثنوي جلال الدين الرومي.

. استطاع البياتي أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية ودلالتها، وأن يستخلص السمات الدالة والفاعلة في هذه التجربة، وأن يتمثلها جيداً في شعره.

آمالـه فـي انتصـار الإنسـان، يقـول البيـاتي فـي قصيدته السابقة(22):

لن أهزم حتى آخرِ بيت أكتبه، فلنشرب في قبة هذا الليل الزرقاء

حتى يدركنا الليل الأبدي ونغفو في بطن الغبراء.

ويحاول البياتي إخضاع تجربة جلال الدين الرومي الصوفية لتجربته هو، إذ تغدو عائشة البياتي/ رمز الحب الأبدي عنده محبوبةَ جلال الدين الأثيرة، التي تأخذ عليه لبه وعقله، وتجعله في حالة من الوجد، والعشق، يغيب بسببها عن الوجود، مما يثير شفقة عائشة عليه، فتطلب له الخلاص من هذا الحب، يقول البياتي في قصيدته (قراءة في ديوان شمس تبريز)(23):

قالت عائشة للناي الباكي: مَنْ يقتل هذا الشاعر أو يعتقه

من نار الحب الأبدية. هاهو ذا أوغل في السكر

وأصبح بي مجنوناً، وأنا أصبحت به... أيضاً.

وكلانا مجنون سكرانْ

يبحث عن وجه الآخر في الحان.

ويلحظ المتلقي غلبة المفردات الصوفية: الناي، نار، الحب، السكر، مجنون، ألحان.

ولعل ما ذهبنا إليه من أن حالة الكشف عند الصوفي/ البياتي مرتبطة بتجلي المحبوب/ عائشة/ عشتار، يظهر أكثر ما يظهر في قصيدته (قصائد حب إلى عشتار)، حيث تتجلى عشتار على البياتي مَلاكاً، يحمل تباشير الخير والخصب والوصال (في الاصطلاح الصوفي)، ويركن الصوفي/ البياتي إلى السكينة والطمأنينة، بعد حالة الكشف تلك، فيذوق خمرة المحبوب، وتتحقق له رؤية الذات العلية في اليقظة والمنام، ويصل إلى حالة الشهود الحقّة، وذلك كله كان لن يتحقق ما لم تظهر عشتار، بعد طول غياب، يقول البياتي في تلك القصيدة(24):

من تُرى ذاق، فجاعت روحه حلوَ النبيذ

وروابي القارة الخضراء والمطاطَ والعاجَ وطعمَ الزنجبيل

وعبيرَ الورد في نار الأصيل

ورأى الله بعينه، ولم يملك على الرؤيا دليل

فأنا في النوم واليقظة من هذا وذاك

ذقت لمّا هبطت عشتار في الأرض ملاك.

ولعلنا من كل ما سبق نستنتج ما يلي:

1- ينحصر التصوف الذي يتمثّله البياتي في قصائده، بالتصوف الإسلامي، ولا وجود للتصوف البوذي أو المسيحي أو غيرهما لديه.

2. يتخذ البياتي في استحضاره للشعر الصوفي أو الشخصيات الصوفية إحدى طريقتين:

أ- استحضار شخصيات صوفية من خلال الحديث عنها، أو التحدث إليها، أو عن طريق القناع.

ب- استحضار نصوص صوفية نثرية أو شعرية، سواء عن طريق الاقتباس أم الامتصاص.

3. لعل أكثر المواضيع ظهوراً من خلال استحضار البياتي للشخصيات الصوفية أو مأثوراتها، موضوعا المعاناة والألم، الناشئان عن حالة الترقب وانتظار الذي يأتي ولا يأتي، والبياتي ذو النزعة الماركسية لا يترقب الكشف بالمعنى الصوفي له، وإنما يترقب عشتار/ الثورة/ الخصب.

لقد استطاع البياتي أن يستوعب ملامح

التجربة الصوفية ودلالتها، وأن يستخلص السمات الدالة والفاعلة في هذه التجربة، وأن يتمثلها جيداً في شعره، محملاً إياها بعض جوانب تجربته الشعرية الخاصة، كما كان تصوف البياتي انعكاساً لاستمرارية الغربة والنفي، وانكفاءً إلى الذات، التي طالما انتظرت الخلاص من هذا الواقع، وبحثت عن عالم الضياء، الذي تتحقق فيه كرامة الإنسان وحريته، وتسود فيه العدالة. وقد استطاع البياتي من خلال قصائده الصوفية المكتنزة بالدلالات الروحية أن يتحرر من ربقة الجسد، ليصل إلى عالم المطلق، وأن يتجاوز المرئي إلى اللامرئي، وأن يتحرر من قيد الذات، ليصِلَ همَّه بهموم الآخرين.

❒

الحواشي

(1) عبد الصبور، صلاح (حياتي في الشعر) دار العودة، بيروت، ط1، 1969، ص119.

(2) يردّ إحسان عباس تلك المظاهر، إلى اثنتي عشرة، وقد حاولنا ذكر أبرزها. ينظر: عباس. إحسان (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) دار الشروق، عمّان، ط2، 1992، ص 159 . 160.

(3) البياتي، (تجربتي الشعرية) ص19.

(4) الديوان 2/ 238.

(5) ابن عربي. محيي الدين (ترجمان الأشواق) دار صادر، بيروت، ط1، 1966، ص 9 المقدمة.

(6) الديوان 1/ 485.

(7) الرومي. جلال الدين (المثنوي) ترجمة وشرح ودراسة: محمد عبد السلام كفافي، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت. ط1، 1، 1966/ 73 ـ 74.

(8) إسماعيل. عز الدين (الشعر العربي المعاصر) ص 221.

(9) الديوان 2/ 15.

(10) الحلاج. الحسين بن منصور (الديوان) صنعه وأصلحه أبو طريف الشيبي. كامل بن مصطفى بن محمد حسين الكاظمي المكي العبدري، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1997، ص 62.

(11) المصدر السابق، ص63.

(12) الديوان 2/ 427.

(13) الديوان 2/ 239.

(14) الديوان 2/ 239.

(15) صبحي. محيي الدين (الرؤيا في شعر البياتي) ص 370.

(16) الديوان 2/ 254.

(17) ابن عربي. محيي الدين (اصطلاح الصوفية) ضمن كتاب (رسائل ابن عربي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت (نسخة مصورة عن نسخة حيدر أباد الدكن 1948) د. تا ص 14.

(18) المصدر السابق، ص 13.

(19) الكاشاني، عبد الرزاق (معجم اصطلاحات الصوفية) تحقيق وتقديم وتعليق: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992، ص 81.

(20) الديوان 2/ 413.

(21) الديوان 2/ 414.

(22) الديوان 2/ 415.

(23) الديوان 2/ 451.

(24) الديوان 2/ 208.

المصادر والمراجع

ـ إسماعيل. عز الدين (الشعر العربي المعاصر) دار الثقافة، بيروت، بلا تاريخ.

. البياتي. عبد الوهاب (تجربتي الشعرية) منشورات نزار قباني، بيروت، 1968.

. الحلاج. الحسين بن منصور (الديوان) تح. أبو طريف الشيبي كامل بن مصطفى الكاظمي العبدري،

منشورات الجمل، ألمانية، 1997.
. الرومي. جلال الدين (المثنوي) ترجمة وشرح ودراسة: محمد عبد السلام كفافي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1966.
ـ صبحي. محيي الدين (الرؤيا في شعر البياتي) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.
ـ عباس. إحسان (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) دار الشروق، عمّان، ط. ثانية، 1992.
. عبد الصبور. صلاح (حياتي في الشعر) دار العودة، بيروت، 1969.
ـ ابن عربي. محيي الدين (ترجمان الأشواق) دار صادر، بيروت، 1966.
(الرسائل) دار إحياء التراث العربي، بيروت نسخة مصورة عن طبعة حيدر آباد الدكن 1948).
ـ الكاشاني. عبد الرزاق (معجم اصطلاحات الصوفية) تحقيق وتقديم وتعليق: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، 1992.

❒❒❒

الخطاب القرآني
في
ضوء العلوم اللغوية

إسماعيل مغمولي

المقدمة:

تعددت البحوث في مجال اللسانيات وعظمت فوائدها، وتعددت أغراضها ومقاصدها تبعاً لتعدد مناهجها، ولم تعد هذه الدراسة حكراً على أحد؛ أي لم تبق في الموطن الذي أنتجها وبلغة فلاسفتها ومفكريها ومنظريها، بل تجاوزت حدوده، وهاجرت إلى بيئات أخرى حاملة معها رياح التجديد على

. نظراً للأ
التي تكتس
اللغة في الم
الحضاري، ا
العلماء،
والمفكرون،
والفلاسفة، د
اللغة د
علمية،
معرفة
خصائصها،
والوقوف
أسرارها.

المستويين: النظري والتطبيقي، والبيئة العربية هي إحدى المحطات الهامة لهذا العلم الجديد الذي حط رحاله بها، وراح العلماء العرب يدرسون أسس هذا العلم ومناهجه ترجمة واقتباساً وتنظيراً، وبدأوا يطبقون مناهجه على لغتهم فكانت تلك النتائج الباهرة في مجال الدراسات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، وإذا كانت الدراسات المبكرة لهذا العلم أ جريت حول النصوص الشعرية والنثرية، فإن النص القرآني لم يلق حظه في تسليط المناهج اللسانية الحديثة على نصوصه هذا وسنحاول تسليط الضوء على هذا الموضوع من خلال ما يأتي:

1 .

الدراسات اللغوية القديمة:

تعد اللغة أحد أبرز الظ
أهمية لما لها من صلة وثيق
الحياة الإنسانية، فهي التي تنق
عن المشاعر والأحاسيس، وتت
وتعبر عن مواقفهم وأغراضهم، و
مظاهر الحضارات المختلفة م
وآداب وعادات وتقاليد وغيرها
التي تكتسيها اللغة في المجال
العلماء والمفكرون والفلاسفة د
علمية بغية معرفة خصائص
أسرارها.

. ظهرت الدراسات اللغوية في فترة متقدمة من ظهور الإسلام، وأول أثر نحوي وصلنا في هذا المجال هو كتاب سيبويه، الذي درس فيه اللغة من جوانبها النحوية والصرفية والصوفية.

ولعل أقدم دراسة لغوية
المجال هي دراسة العالم الهند
درس اللغة السانسكرية في القرن (4 ق.م). خدمة للكتاب المقدس (الفيدا) حتى لا تتعرض اللغة المقدسة إلى التحريف؛ لأن أي خطأ أو تحريف من شأنه أن يقضي على الاحتفال الديني قضاء مبرماً. فقد "وصف النظام الصوتي لتلك اللغة وبنيتها الصرفية والنحوية وصفاً دقيقاً للغاية"(1).

ولم يكن للعرب أي نوع من هذه الدراسات اللغوية في مرحلة ماقبل الإسلام، أعني (العصر الجاهلي) فمن الناحية الزمنية هم متأخرون عن غيرهم في هذا المجال، ويبدو أن المحاولات الأولى للدرس اللغوي عند العرب كانت مرتبطة بالدين وبالعقيدة، فهم ليسوا بدعة في هذا المجال.

فإذا كانت الدراسات اللغوية للهنود مرتبطة بالكتاب المقدس (الفيدا). والدراسات اللغوية للصينيين مرتبطة بالنصوص الدينية البوذية، فإن اليونان درسوا أشعارهم وملاحمهم الحماسية والدينية. كما درس العبرانيون لغتهم خدمة للتوراة، ودرس المسيحيون لغتهم خدمة للإنجيل.

والذي يعنينا في هذا المجال هو الدرس اللغوي العربي: فقد ظهر مرتبطاً بالقرآن الكريم مظهراً ونشأة ورسوخاً ويمكن تصنيف المشتغلين بعلوم اللغة إلى مجموعتين:

أ . **المجموعة الأولى:** اهتمت ببنية اللغة من أصوات وكلمات وتراكيب (جملة) وأحسن من يمثلها (سيبويه) ويطلق على هذه المجموعة النحاة أو النحويون.

ب . **المجموعة الثانية:** اهتمت بمفردات اللغة ودلالاتها جمعاً وتصنيفاً ويمثل هذه المجموعة كتاب العين للخليل والجمهرة لابن دريد والرسائل اللغوية للأصمعي وغيرها(2). ويطلق على هذه الفئة اللغويون أو علماء اللغة "وقد وصف مجال البحث عن المجموعة الأولى بأنه النحو أن علم العربية، بينما وصف بحث المجموعة الثانية بعلم اللغة أو فقه اللغة أو متن اللغة، وقد وجدت

محـاولات أخـرى لوصـف علـوم اللغـة العربيـة فسميت بعلم اللسان أو علوم اللسان العربي أو علوم الأدب أو العلوم العربية"(3).

إذن، ظهـرت الدراسـات اللغويـة فـي فتـرة متقدمـة مـن ظهـور الإسـلام، وأول أثـر نحـوي وصلنا في هذا المجال هو كتاب (سيبويه)، الذي درس فيـه اللغـة مـن جوانبهـا النحويـة والصـرفية والصوتية دراسة علمية دقيقة، وكانت النصوص محـل الاستشـهاد لديـه الأبيـات الشـعرية والآيـات القرآنيـة (الأبيـات الشـعرية ألـف و خمسـون بيتـاً 1050، والآيات القرآنية أربعمائة وثلاث وعشرون آية 423)(4).

2 . كيفية فهم الخطاب القرآني:

روى أبـو بكـر بـن شـقير عـن أبـي جعفـر الطبري أنـه قـال: "سمعت الجرمـي يقـول: أنـا مذ ثلاثـين سـنة أفتـي النـاس فـي الفقـه مـن كتـاب سـيبويه"(5). ومعنـى ذلـك أنـه كـان يعتمـد علـى النحـو فـي فهـم القـرآن الكـريم وتفسـيره واسـتنباط الأحكـام الفقهيـة علـى ضـوئِه ووفقـاً لأحكامـه . الأحكام النحويـة . وقواعده، وأن النحـو أداة مهمـة مـن أدوات التحليـل اللسـاني ممـا جعـل الأقـدمين يتوسلون معنـى الكتـاب الحكيم من خـلال النحـو. وعلى ضوء ذلك سار ابن خلدون فبعدما تكلم عن علوم اللسان العربي وأركانه الأربعة (اللغة، النحو، والبيـان، والأدب) ابتدأها بـالنحو الـذي قـال عنـه: "والأهـم المقـدم منهـا النحـو إذ بـه يتبـين أصـول المقاصـد بالدلالـة فيعـرف الفاعـل مـن المفعـول والمبتدأ من الخبر ولولاه لجهل أصل الإفادة وكان من حق علم اللغة التقدم لولا أ ن كثرة باقية في موضوعاتها لم تتغير بخلاف الإعراب الدال على الإسـناد والمسـند والمسـند إليـه فإنـه تغيـر بالجملة"(6).

وهذا دلالـة واضـحة علـى أهميـة النحـو فـي تبيين أصول المقاصد بالدلالة عليها وذلك بمعرفة الضمائم الموجودة بين الدوال في الجمل من حيث الفاعـل والمفعـول والمبتـدأ والخبـر ولـولاه لجهـل أ صل الإفادة.

وقد نحـا الجرجاني هذا المنحى حينما قال: "أن الألفـاظ مغلقـة علـى معانيهـا حتـى يكـون الإعراب هـو الـذي يفتحهـا، وأن الأغـراض كامنـة فيهـا حتـى يكـون هـو المسـتخرج لهـا وأنـه المعيـار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه و المقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه"(7). وعلى الرغم من أهمية النحو فـي توسـل المعنـى، إلا أنـه مـن الناحيـة العلميـة والمنهجية لا يمكن فهم الخطـاب القرآنـي أو الآيـة القرآنيـة مـن خـلال مسـتوى واحـد مـن مسـتويات التحليـل اللسـاني. فهنـاك الصـوت باعتبـاره المـادة الخـام للغـة، والصـرف والدلالـة والبلاغـة والمعجـم وغيرهـا. لأن القـرآن لابـد أن ننظـر إليـه بنظـرة شـمولية، فلابـد مـن الاستعانة بـالأدوات التحليليـة مجتمعـة حتـى يتسـنى لنـا فهـم الخطـاب فهمـاً صحيحاً.

فنحن أمـام مدونـة لغويـة (القرآن) فيجب أن نتعامل معها على أنها كتاب لغة . مع العلم بأنه قبل أن يكون كذلك فهو كتاب هداية للناس وكتاب تشريع وأخلاق وعبادات ومعاملات إلى ما هنالك . فيها باث ومتلق ورسالة لغوية.

3 . طريقة القدماء في تحليل الخطاب:

تعد الدراسة العلمية للخطاب مفهوماً حديثاً، ظهـر مـع الثورة الفكريـة والعلميـة والمنهجيـة التـي

ظهرت مع المناهج النقدية واللسانية الحديثة. والعرب أمة لها عراقة في مجال العلم والإبداع والتأليف عرفت تحليل الآثار الأدبية (النصوص) بطريقتها الخاصة والتي أراها علمية للغاية ولم تعرف تحليل الخطابات المختلفة وفق المناهج الحداثية (النقدية واللغوية) بالطريقة العلمية إلا بعد ظهور كتاب (محاضرات في اللسانيات العامة) لفردينان دي سوسير. وفي مرحلة متقدمة من تاريخنا الحضاري لم يطلق القدماء على القرآن الكريم تسمية(خطاب) ولم يصفوه بغير الأوصاف التي وصف الله بها كتابه ولم يسموه إلا بالتسميات التي سماه الله بها تقديساً وتكريماً وتنزيهاً ً له من كل نقص فقالوا عنه:

1 . القرآن بدليل قوله تعالى: ﴿يس، والقرآن الحكيم﴾ [يس : 1. 2].

2 . الفرقان: ﴿تبارك الذي نزل ا
ليكون للعالمين نذيرا﴾ [الفرق

3 . الكتاب ﴿ذلك الكتاب لا
للمتقين﴾ [البقرة:1].

4 . التنزيل ﴿وإنه لتنزيل رب
الروح الأمين على قلبك لتَ
بلسان عربي مبين﴾ [الشعرا

5 . الذكر ﴿إن الذين كفروا بالذك
لكتاب عزيز﴾ [فصلت: 41

6 . الوحي ﴿واتل ما أوحي إليك
[الكهف: 27].

. يتبع الجرجاني في تحليله للشعر والقرآن مبدأ البيت المفرد، والآية المفردة، أو جزء منها، كما يتناول في سياق حديثه جملاً محددة مستمدة من واقع الحياة.

هذا وسنحاول بسط نماذج تحليلية قديمة ونبدأ.

. النموذج الأول للجرجاني (ت 471 هـ):

يتبع الجرجاني في تحليله للشعر والقرآن مبدأ البيت المفرد. حيث يعتبر البيت اللبنة الأولى والمنطلق في تحليل الخطاب . والآية المفردة أو جزء منها كما يتناول في سياق حديثة جملاً محددة مستمدة من واقع الحياة وقتذاك يقول الجرجاني في سياق حديثه عن مسألة (إنما) "اعلم أن موضوع (إنما) على أن تجيء لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته أو لما ينزل هذه المنزلة. تفسير ذلك أنك تقول للرجل: إنما هو أخوك وإنما هو صاحبك القديم: لا تقوله لمن يجهل ذلك ويدفع صحته ولكن لمن يعلمه ويقربه إلا أنك تريد أن تنبهه للذي يحب عليه من حق الأخ وحرمة الصاحب"(8)، ثم يتناول بيتاً من الشعر:

إنما أنت والد والأب القا

طع أحنى من واصل الأولاد

لم يرد أن يعلم كافوراً أنه والد ولا ذاك مما يحتاج كافور فيه إلى الإعلام ولكنه أراد أن يذكره
...وم ليبني عليه استدعاء ما يوجبه
...د. ومثل ذلك قولهم: "إنما يعجل
...ت. وذلك أن المعلوم الثابت في
...م يخش الفوت لم يعجل"(9).
... أمثلة من القرآن: "ومثاله من
...تعالى: ﴿إنما يستجيب الذين
...ام: 36)، وقوله تعالى: ﴿إنما
...الذكر وخشي الرحمن بالغيب﴾.
...له تعالى: ﴿إنما أنت منذر من
...ات: 45).

. تعد الدراسة العلمية للخطاب مفهوماً حديثاً، ظهر مع الثورة الفكرية، والعلمية، والمنهجية التي ظهرت مع المناهج النقدية، واللسانية الحديثة.

...ذكير بأمر ثابت معلوم، وذلك أن كل عاقل يعلم أنه لا تكون استجابة إلا ممن يسمع ويعقل ما يقال له ويدعى إليه وأن من لم يسمع ولم يعقل لم يستجب. وكذلك معلوم أن الإنذار إنما يكون إنذاراً ويكون له تأثير إذا كان مع من يؤمن بالله ويخشاه ويصدق بالبعث والساعة فأما الكافر الجاهل فالإنذار وترك الإنذار

معه واحد فهذا مثال ما الخبر فيه خبر بأمر يعلمه المخاطب ولا ينكره بحال"(10).

ويلاحظ أن الجرجاني يعتمد في تحليله للخطاب على البيت المفرد الذي يفجره من الداخل تفجيرا ولا يعتمد القصيدة ككل أي لا يعتمد الخطاب الشعري. كما أنه يأخذ آيات قرآنية محددة من هنا وهناك مجردة عن السياق الذي ترد فيه. وهذا التحليل يبتعد عن النظرة الشمولية التي يفترض أن تبقى على الخطاب اللساني، والخطاب القرآني بوجه أخص.

. النموذج الثاني للزوزني (ت 486 هـ):

يتبع الزوزني في تحليله للقصيدة مبدأ البيت الواحد يقول الزوزني في مستهل حديثه عن معلقة زهير بن أبي سلمى:

أمــن أم أوفــى دمنــة لــم تكلــم

بحومانـــــة الـــــدراج فـــــالمتثلم

"الدمنة: ما اسود من آثار الدار بالبعر والرماد وغيرهما، والجمع الدمن والدمنة: الحقد.

والدمنة السرجين: فهي في البيت بالمعنى الأول وحومانة الدراج والمتثلم: موضعان، وقوله: أمن أم أوفى. يعني أمن منازل الحبيبة المكنية بأم أوفى دمنة لا تجيب، وقوله: لم تكلم. جزم بلم. ثم حرك الميم بالكسر لأن الساكن إذا حرك كان الأحرى تحريكه بالكسر، ولم يكن بد ها هنا من تحريكه ليستقيم الوزن ويثبت السجع، ثم أشبعت الكسرة بالإطلاق لأن القصيدة مطلقة القوافي.

يقول أمن منازل الحبيبة المكنية بأم أوفى دمنة لا تجيب سؤالها بهذين الموضعين، أخرج الكلام في معرض من الشك ليدل بذلك على أنه لبعد عهده بالدمنة وفرط تغيرها لم يعرفها معرفة قطع وتحقيق. والحومانة: الأرض الغليظة في قوله بحومانة الدراج أي بالأرض الغليظة من هذا الموضع كما قال طرفة ببرقة ثهمد(11).

إن الزوزني يعتمد في تحليله للقصيدة على البيت المفرد، فيقوم بتجزئة القصيدة (الخطاب الشعري) إلى أبيات، ثم يقوم بتحليل البيت إلى مكوناته الأساسية، مبرزاً معاني الكلمات ووجوه الإعراب ليصل في النهاية إلى معنى البيت.

. النموذج الثاني للزمخشري (ت 538هـ):

أما الزمخشري فيأخذ مجموعة من الآيات وهو مايمكن أن نسميه (الخطاب) فيبدأها بذكر أسباب النزول، ثم يبين أوجه الإعراب الموجودة فيها، والمعاني المتوخاة منها بالشرح والتفسير والتعليل، مستشهداً بآيات قرآنية أخرى غير الآيات محل الدرس والتحليل، ضارباً أمثلة من الشعر. من ذلك قوله تعالى: ﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق(1) خلق الإنسان من علق(2) اقرأ وربك الأكرم(3) الذي علم بالقلم(4) علم الإنسان مالم يعلم(5)﴾ [العلق: 1 . 5].

يستهل الزمخشري تفسير هذه الآيات بذكر سبب النزول: "عن ابن عباس ومجاهد: هي أول سورة نزلت وأكثر المفسرين على أن الفاتحة أول ما نزل ثم سورة القلم"(12). ثم يبين وجوه الإعراب: "محل (باسم ربك) النصب على الحال. أي اقرأ مفتتحاً باسم ربك قل باسم الله، ثم اقرأ. فإن قلت: كيف قال (خلق) فلم يذكر له مفعولاً، ثم قال(خلق الإنسان)؟ قلت: هو على وجهين: إما أن لا يقدر له مفعول وأن يراد أنه الذي حصل منه الخلق واستأثر به لا خالق سواه. إما أن يقدر ويراد خلق كل شيء، فيتناول كل مخلوق لأنه مطلق، فليس بعض المخلوقات أولى بتقديره من بعض"(13). وبعدها يسترسل في تبيين معنى النص: "وقوله: (خلق الإنسان) تخصيص للإنسان من بين ما يتناوله الخلق؛ لأن التنزيل

إليـه وهـو أشـرف مـا علـى الأرض. ويجـوز أن يراد. الذي خلق الإنسان، كما قال: ﴿الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان﴾ فقيل (الذي خلق) مبهماً ثم فسره بقوله (خلق الإنسان) تفخيماً لخلق الإنسان. ودلالة على عجيب نظرته فإن قلت: لم قال (من علق) على الجمع، وإنما خلق من علقة، كقوله (من نطفة ثم من علقة)؟ قلت: لأن الإنسان في معنى الجمع، كقوله: ﴿إن الإنسان لفي خسر﴾. (الأكرم) الذي له الكمال في زيادة كرمه على كل كرم؛ ينعم على عباده النعم التي لا تحصى، ويحلم عنهم فلا يعاجلهم بالعقوبة مع كفرهم وجحودهم لنعمه وركوبهم الـ الأوامر، ويقبل توبتهم ويتجاوز العظائم، فما لكرمه غاية ولا أمـ التكرم بإفادة الفوائد العلمية ذ الأكرم ﴿الذي علم بالقلم، علم ا فدل على كمال كرمه بأنه علم ونقلهم من ظلمة الجهل إلى نور فضل علم الكتابة لما فيه مـ التي لا يحيط بها إلا هو، ومـ قيدت الحكم ولا ضبطت أخبار ولا كتب الله المنزلة إلا بالكتابـ استقامت أمور الدين والدنيا؛ دقيق حكمة الله ولطيف تدبيره ودليل إلا أمر القلم والخط لكفى به. ولبعضهم في صفة القلم.

. اللسانيات تتعهد بدراسة العلامة اللغوية لا من حيث هي غرض في ذاته، ولا من حيث هي جزء بمفرده، ولكن من حيث هي عنصر مكون لنظام متماسك.

ورواقـــم رقـــش كمثـــل أراقـــم

قطـف الخطـا نيالـة أقصـى المـدى

سـود القـوائم مـا يجـد مسـيرها

إلا إذا لعبـت بهـا بـيض المـدى(14).

ويلاحظ أن الزمخشري في تحليله يعول على الخطاب ككل عاملاً فكره فيه ومبدياً رأيه باعتماد أدوات التحليل المناسبة: من ذكر سبب النزول، وتبيين وجوه الإعراب، وتحليل الخطاب باعتماد العقل والمنطق...

4 . معنى

القرآن، لغة:

من الفعل قرأ يقرأ قراءة، يقال قرأ الكتاب، تتبع كلماته نظراً، نطق بها أولاً وقرأ الآية نطق بها عن نظر أو عن حفظ(15). وعليه، فكلمة القرآن تحمل معنى القراءة، قال تعالى: ﴿ فإذا قرأناه فاتبع قرآنه﴾، (القيامة: 18).

واصطلاحاً، هو كلام الله المنزل على سيدنا محمد ﷺ (16) بواسطة ملك الوحي جبريل وهو المنقول إلينا بالتواتر والمتعبد بتلاوته وهو الموجود بين دفتي المصحف والمبدوء بسورة الفاتحة والمختتم بسورة الناس.

5 . الخطاب

اللساني:

يعرفه أحد علماء اللسانيات بقوله: إنه متوالية من الجمل المترابطة فيما بينهما ترابطاً محدداً، على نحو يطرد فيه، فيجعل منه أسلوباً يكون خاصاً بمنشئه؛ ويجعل منه كلاً، وبتعبير أحدهم يجعل منه صرحاً متماسكاً ينظر فيه باعتباره كلاً"(17).

فاللسانيات تدرس اللغة دراسة علمية صحيحة و الخطاب هو مدار الدراسة اللسانية، فالباحث منه ينطلق وإليه يعود وهذا ما ذهب إليه أحد اللسانيين حينما قال:"إن اللسانيات تتعهد بدراسة العلامة اللغوية لا من حيث هي غرض في ذاته ولا من حيث هي جزء بمفرده، ولكن من حيث هي عنصر مكون لنظام متماسك وهذه

الدراسة لا تقف عند تشخيص الفعل اللغوي في مستواه الأدائي ولكن تأخذه في سلكه الدائري إذ تهتم اللسانيات بتوليد الحدث وبلوغه وظيفته ثم بتحقيقه ومردوده عندما يولد رد الفعل المنشود، وهكذا يكون موضوع علم اللسان اللغة في مظهرها الأدائي ومظهرها الإبلاغي وأخيراً في مظهرها التواصلي"(18).

فنحن أمام صرح متماسك يجب أن ننظر فيه نظرة فنية نظرة تتعدى البناء لننظر في ما وراء البناء أي الأساس الذي بني عليه والطريقة التي صمم وفقها هذا البناء لنصل بعدها إلى العناصر الجمالية التي روعيت أثناء التصميم.

6 . الخطاب القرآني:

ومعنى الخطاب القرآني أن القرآن الكريم "نص في العربية ليس كمثله نص... لأنه صيغ صياغة لم يرق إليها نص فهو الذي تحدى أرباب الفصاحة في العربية فأقروا بتفوقه وسموه تفوقاً وسمواً الجأهم إلى الإقرار بأنه ليس قول بشر مع ماكانوا حراصاً على إبطاله وإبطال رسالة النبي الذي جاء به تنزيلاً من لدن حكيم حميد.

وهذا النص القرآني، جاء مؤلفاً ذلك التأليف الذي جعل منه نصاً فريداً ليكون منهاج حياة وخطة مسيرة للإنسان على طول الزمان وعرض المكان واختلاف البيئات ومن هنا كان اختيار الكلمات فيه ثم تركيبها بعضها إلى جنب بعض وتعليق بعضها ببعض تعليقاً نسميه النظم أو التأليف قد روعي فيه أن يكون على نحو يحقق تلك الصلاحية المستطيلة المستعرضة المتعمقة ليصدق عليه ما قال عنه الرسول الكريم حين قال: فيه نبأ ما قبلكم وحكم ما بينكم..."(19).

ونقلت التعريف على طوله وبتمامه لأنه يتطابق تماماً مع التعريف العلمي للخطاب القرآني وطريقة نظمه فنحن أمام خطاب جاءت كلماته متداخلة إثر بعضها البعض، ومحكمة إحكاماً قوياً، ودواله ومدلولاته متوافقة لفظياً ومعنوياً مما جعل من هذا الخطاب أرقى مستويات التعبير اللغوي الفني العربي على الإطلاق.

وهذا الخطاب جاء لغرض التبيين للبشر والتذكير والعبرة والتبصرة والدعوة إلى التأمل وغيرها وهذا ما نلمسه من خلال سياقاته المختلفة التي يقول فيها (20):

﴿وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم﴾ (إبراهيم: 4).

﴿ويبين آياته للناس لعلهم يتذكرون﴾ (البقرة: 221).

﴿وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون﴾ (العنكبوت: 43).

﴿وقالوا لو كنا نسمع أو نعقل ما كنا في أصحاب السعير﴾ (الملك: 10).

﴿إن في ذلك لعبرة لأولى الأبصار﴾ (آل عمران: 13).

﴿أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها﴾ (محمد: 24).

﴿كتاب أنزلناه إليك مبارك ليدبروا آياته وليتذكر أولوا الألباب﴾ (ص: 29).

فنحن أمام خطاب لساني مبين في دواله ومدلولاته حيث قال عنه المولى جل جلاله: ﴿وهذا لسان عربي مبين﴾ (النحل: 103)، ﴿فإذا قرأناه فاتبع قرآنه ثم إن علينا بيانه﴾ (القيامة: 18 ـ 19)، ﴿الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان﴾(الرحمن 1 . 4).

وإذا كان المولى قد تكفل بتفسير ما أشكل

. التقيد بمذ
معين
صاحب
المذهب يدور
دائرة
تحكمه الأه

من معانيه" (21) للرسول (ﷺ) فإن النبي بدوره قد فسره للصحابة" ومهما يكن فالقرآن الكريم هو النص الذي أثار نشاطاً فكرياً ولغوياً عند العرب والمسلمين مما جعل كل الدراسات تتجه نحوه وقد كان الرسول ﷺ أول مفسر لهذا الخطاب بتكليف من رب العزة قال تعالى: ﴿وما أنزلنا عليك الكتاب إلا لتبين لهم الذي اختلفوا فيه﴾ (النحل: 64). وبهذا يكون الحديث الشريف هو المذكرة التفسيرية للدستور السماوي"(22).

وفيه يدعو صاحبه المولى جل جلاله المرسل إليه حامل هذا الوحي أ يدعوه إلى تبيينه لهم الأمور فكان بذلك أول مفسر لهذا الخد الأحاديث الشريفة، التي منها قبلكم وحكم ما بينكم..."، وقول لابن عباس: "اللهم فقهه في الد والقرآن الكريم لم يتوقف عند ه الناس إلى النظر فيه وتأمله وتدبر معانيه وذلك لا يكون إ التحليل المناسبة لمعرفة مضام دواله ومدلولاته وقوفاً صحيح يمكن أن تكون إلا عن طري الفكر بدليل الخطاب القرآني نفسه، وطريقة الفهم هذه تجعل المحلل (المفسر) لا يخرج عن هذا الخطاب ولا يتقيد إلا بمعطياته الحقيقية وبالتالي تخرج الأهواء والميول الفكرية والعلمية والمذهبية جانباً، وهذا يعد في حد ذاته مكسباً علمياً وحضارياً؛ لأن تلك المفاهيم والفلسفات تحول دون الفهم الصحيح لهذا الخطاب، لأن التقيد بمذهب معين يجعل صاحب هذا المذهب يدور في دائرة مغلقة تحكمه الأهواء ويقيده التعصب والتمذهب الذي من شأنه إعاقة حرية الفكر والبحث.

. الخطاب القرآني فلسفة معينة في التعبير عن الكون والحياة والإنسان، والأمم الغابرة، وقصص الأولين، وما حدث لهم جراء مكرهم.

وهذه المدونة اللغوية نالت اهتمام العلماء والأدباء والفقهاء والبلغاء منذ القديم فتعددت وجهات النظر فيها بتعدد وجهات الناظرين وصار لدينا:

أ . التفسير بالمأثور.

ب . التفسير بالرأي.

ج . التفسير الصوفي.

د . التفسير الفلسفي.

هـ . التفسير الفقهي.

و . التفسير العلمي.

ز . التفسير الاجتماعي.

ح . التفسير الأدبي.

7 . التحليل اللساني للخطاب القرآني:

ولكن الخطاب القرآني لا يفهم من خلال إسقاط أحد مستويات التحليل اللساني عليه، فلا يمكن أن نفهمه من خلال المستوى الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو الدلالي ولكن يفهم من خلال تطبيق كل هذه المستويات مجتمعة أي من خلال المنهج الشمولي.

واللسانيات تتناول الخطاب بالتحليل والتفسير والتأويل انطلاقاً من الخطاب نفسه، ووفق مناهج متعددة.

ولكن هل يجوز لنا أن نطبق المنهج اللساني على الخطاب القرآني؟

إذ كان بعض المفسرين والعلماء تناولوا الخطاب القرآني بالشرح والتفسير والفهم والتأويل حسب قناعاتهم العلمية وميولاتهم المذهبية فيأتي التفسير تبعاً لذلك فنقول: هذا تفسير بالرأي، وهذا تفسير علمي وهذا تفسير اجتماعي وهذا تفسير فلسفي... الخ. ولكن يخلص هذا الخطاب من الأغراض المسبقة علينا أن نطبق المنهج اللساني

منطلقين من الخطاب القرآني نفسه، غير متأثرين بالميول والمذاهب والآراء المسبقة متقيدين تقيداً صارماً بمكونات الخطاب ومعطياته الحقيقية وفهم هذا الخطاب لا يتحدد من خلال التركيز على مستوى أو جانب معين وإهمال المستويات الأخرى، بل يتطلب النظرة الكلية الشمولية له، وتتحدد هذه النظرة من خلال ما يأتي:

أ . **مستوى التحليل الصوتي:** يدرس هذا المستوى الظواهر الصوتية المختلفة، ويتكفل بهذه الدراسة كل من (علم الأصوات النطقي، وعلم الأصوات الوظيفي) فيدرسانه من حيث الصفات والمخارج والخصائص والمؤثرات والوظائف وائتلاف الوحدات الصوتية عبر مقاطع وصيغ والظواهر الصوتية الناتجة عن ذلك وصفاً وشرحاً وتفسيراً وتعليلاً.

ب . **مستوى التحليل الصرفي:** ويعنى بتناول الظواهر المتصلة بالكلمات المفردة التي تمثلها الصيغ والمقاطع والعناصر الصوتية الدالة ذات الوظائف الصرفية والنحوية.

ج . **مستوى التحليل التركيبي:** ويعني هذا المستوى بدراسة تركيب الكلمات داخل الجمل النحوية.

د . **المستوى الدلالي:** ومجال هذا العلم دراسة المعنى على صعيدي المفردات والتراكيب من خلال الاستعمال اللغوي والسياق الذي ترد فيه الكلمة أو التركيب.

هـ . **مستوى التحليل المعجمي:** حيث يقوم علم المعجم بإعطاء المعاني الأساسية للكلمات.

و . **المستوى البلاغي:** حيث يتعاضد كل من علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع على إبراز الفكرة وتجلية المعنى وتحسين الأسلوب.

ز . **المستوى الفلسفي والنفسي والاجتماعي:** للخطاب القرآني فلسفة معينة في التعبير عن الكون والحياة والإنسان، والأمم الغابرة وقصص الأولين وما حدث لهم جراء مكرهم وذكر نماذج من النفسيات المختلفة والسنن التي تحكم الحياة، والنظام الذي يسير وفقه الكون.

ح . **المستوى الفكري والمنطقي:** فالخطاب القرآني ذو بنية فكرية ومنطقية معينة يسير وفقها من خلال التعبير عن القضايا والأحداث والمواقف المختلفة لذلك يجب أن تكون أحداثه تسير وفق هذا المنظور.

ط . **ربط الخطاب بأسباب النزول:** لأن سبب النزول كما يقول الزركشي: طريق قوي في فهم معاني الكتاب؛ وهو أمر تحصل للصحابة بقرائن تحتفي بالقضايا، حتى يكون الوقوف على دوال ومدلولات هذه النصوص وقوفاً صحيحاً"(23).

والقرآن الكريم أخبرنا بما كان في الماضي لنعتبر، وبما يكون في الحاضر حتى نكون على بينة من أمرنا وبما سوف يكون في المستقبل لنأخذ حذرنا وحيطتنا فقد حوى الأزمنة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً وجاءت أحداثه وفق هذه الأزمنة مجتمعة، كما أن أحكامه شملت جميع مناحي الحياة الدينية والدنيوية بدليل قوله: ﴿ما فرطنا في الكتاب من شيء﴾ (الأنعام: 38).

وما علينا إلا محاولة فهمه حتى نسير على بينة من أمرنا وسبيلنا في ذلك واضح وهو ﴿فاسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون﴾ (النحل: 43). وإذا لم نتبع هذه السنن الاجتماعية سنقع لا محالة في الزيغ عن الطريق؛ لأن الخطاب يقول: ﴿ومن أضل هواه بغير هدى من الله﴾ (القصص: 50).

فالقرآن أداة تبليغ من مرسل إلى مرسل إليه وهذه الرسالة مخترقة الزمان والمكان والبيئات

الاجتماعية لذلك (ففهم المضمون) في رسالة تتجه إلى مستقبل عن طريق اللغة لابد فيه من اعتبار متطلبات المستقبل وحاجاته وذلك في الشفرة . اللغة . التي يتلقى بها ذلك المضمون، لا سيما إذا كان المرسل يتبع في تأليفه نظاماً محكماً... إن القرآن جاء: أداة توصيل مبينة في لكل ما تقوم به حياة المرسل إليه رآه المرسل ليكون من وراء ذلك وافياً بحاجات ذلك الإنسان الذي وغاياته"(24).

. الخطاب القرآني خطاب في العربية ليس كمثله خطاب عربي آخر في نظم دواله، وتأليف عباراته، وارتباطها بعضها ببعض، ودقة مدلولاته.

الأسلوب الأدبي والأسلوب ال

الأسلوب جمع أساليب، و الطريقة والمذهب كأن نقول: فلان في التعامل مع القضايا والأحداث أيضاً طريقة الكاتب في كتابته، كقولنا: "لكل أديب أسلوبه الخاص في الكتابة"(25).

من خلال ما سبق يتبين أن الأسلوب في الأدب هو الطريقة التي يسلكها الكاتب في تأليف كلامه واختيار ألفاظه.

أما الأسلوب القرآني فهو الطريقة التي انفرد بها في تأليف كلامه واختيار ألفاظه(26) والقرآن نزل بلغة العرب ووفق أسلوبهم وعلى طريقتهم في التعبير عن أغراضهم ومقاصدهم، ومع ذلك انفرد بخصائص جعلته يفوق الأساليب الأخرى سمواً وعلواً وتفرداً وفصاحة وبلاغة وبياناً، ويمكن ذلك في اختيار دواله وتأليفها وارتباطها ببعضها البعض ذلك الترابط المتين ومن خصائص هذا الأسلوب المبين:

ـ **الإيحاء:** فدواله موحية بالمعنى وافية للغرض المقصود من أقرب طريق في إطار وضعها واستعمالها.

ـ **الدقة:** الدوال القرآنية (الألفاظ) تعبر عن مقاصدها سواء عن طريق الحقيقة أو المجاز تعبيراً دقيقاً يفي بالغرض ويدل على المعنى دلالة واضحة لا لبس فيها ولا إبهام.

. **حسن الصياغة وجودة السبك.**

ـ **تلاؤم الدوال (الكلمات)** وانسجامها مع بعضها البعض.

ـ **تعدد أساليبه في التعبير عن المقاصد**، وفق أساليب مختلفة: الأسلوب الخبري والإنشائي والنفي، والإثبات وغيرها من الأساليب.

. **عدم خضوعه إلى بيئة معينة** فأسلوبه ممتد عبر الزمان والمكان والبيئات فنجده يأخذ الصور من عالم الغيب والشهادة من الماضي السحيق والحاضر.

ـ **الإيجاز:** ويتمثل في قدرته على التعبير عن القضايا والأحداث والمواقف المختلفة بتراكيب قليلة المبنى كثيرة المعنى.

. **قدرة دواله ومدلولاته على التجدد والثراء** للدلالة على الأفكار والمعاني الجديدة، وهذا التعبير تسمح به دواله "وتعين عليه صياغته ويتفق مع أصول لغته، فالقرآن كذلك يقبل بأسلوبه أن تتولد عنه قضايا وأحكام ترتبط وتتقيد بطريقة العرب في استعمالها لفن الكلمة" (27).

ـ **عذوبة الموسيقي وحسن الجرس الموسيقي** وترتيب الفواصل وأثر ذلك على السماع والقلب والعقل معاً.

9 .

الخلاصة:

الخطاب القرآني خطاب في العربية ليس كمثله خطاب عربي آخر في نظم دواله وتأليف عباراته وارتباطها ببعضها البعض، ودقة مدلولاته، وقد كثرت حوله الشروح وتعددت القراءات والتفاسير والرؤى بتعدد وجهات الناظرين انطلاقاً من قناعاتهم العلمية وميولاتهم الفكرية والمذهبية فيأتي التفسير تبعاً لذلك.

وإذا كان الأمر كذلك ولكي يخلص هذا الخطاب الكريم من التفسيرات والتأويلات والأحكام المسبقة علينا أن نطبق المنهج اللساني في إطاره الشمولي؛ لأنه ليس بالإمكان فهم الخطاب من خلال مستوى واحد كالمستوى الصوتي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي أو المعجمي أو غيره... ولكن يفهم الخطاب في إطاره الشمولي، وهذا الفهم لا يكون إلا لمن يملك أدوات التحليل يضاف إليها القراءات الصحيحة التي تؤدي إلى الفهم الصحيح، وهذا الفهم يكون على ضوء اللسانيات المنضبطة بضوابط المنهج العلمي الصحيح.

❐

. الهوامش:

1 . انظر: د.عبد الله بو خلخال، محاضرات في "المدارس اللسانية" ألقاها على طلبة السنة الأولى ماجستير بجامعة عنابة 1990 . 1991.

2 . المرجع نفسه.

3 . المرجع نفسه.

4 . انظر: د.فتحي عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية نشأة وتطوراً وإعراباً، ص 87.

5 . أبو بكر الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر (د.ت)، ص75.

*أبو عمرو الجرمي(ت220هـ) من أعلام اللغة في القرن 2هـ من بين أعماله اختصار كتاب سيبويه.

6 . ابن خلدون، المقدمة، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص.442.

7 . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص.43

8 . المرجع نفسه، ص.307

9 . المرجع نفسه، ص.307

10 . المرجع نفسه، ص.307

11 . الزوزني، شرح المعلقات السبع، تحقيق وتعليق محمد عبد القادر أحمد، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1407هـ/ 1987م، ص 216.

12 . الزمخشري، الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. (د.ت) ج4، ص .775

13 . المرجع نفسه، ص.775

14 المرجع نفسه، ص776.

15 . المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، 1989، ص .974

16 . المرجع نفسه، ص975.

17 . ملتقى دولي حول التحليل اللساني للنصوص، الاستفادة من الألسنية في تفسير القرآن الكريم، د.عبد الرؤوف مخلوف، جامعة عنابة، من 5 . 8 ماي .1985

18 . د.عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، (د.ت) 1986، ص 81.

19 . انظر: ملتقى دولي حول التحليل اللساني للنصوص (مرجع سابق).

20 . استفدت في تخريج الشواهد القرآنية من كتاب:

التفكير فريضة إسلامية لعباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا . بيروت (د.ت)، ص8 . 12.

21 . حسنين مخلوف، كلمات القرآن تفسير وبيان، مكتبة رحاب، ا لجزائر (د.ت)، ص 394.

22 . د.أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1413هـ/1993م، ص7.

*انظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا، بيروت(د.ت)، ج1، ص22.

23 . إسماعيل مغمولي، بناء الجملة في آيات الأحكام، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عنابة . ا لجزائر، 1997 (من المقدمة).

24 . ملتقى دولي حول التحليل اللساني للنصوص (مرجع سابق).

25 . المعجم العربي الأساسي، ص 633.

26 . انظر: بكري شيخ أمين، التعبير الفني القرآن الكريم، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1994، ص 183.

27 . ملتقى دولي حول التحليل اللساني للنصوص، مرجع سابق.

❑❑❑

حضور النص وغياب التمثيل
في
المسرح الشعري العربي

إسماعيل بن اصفية- الجزائر

المقدمة:

لعلّ ما ميّز المسرحية عن بقية فنون الأدب وأجناسه أنها ألفت بقصد التمثيل في المسرح، وأن تأثيرها لا يبرز بشكل أساسي إلاَّ عرضت مسرحياً.

وحين نستقرئ تاريخ المسرح العربي نلاحظ أنه نشأ مرتبطاً بالخشبة وبالتمثيل، فقد أقبل أولئك

علّ ما ميَّز
رحية عن
فنون الأدب
سه، أنها
بقصد
يل على
رح، وأن
ها لا يبرز
أساسي إلاَّ
عرضت
حياً.

الـرواد بـدءاً بالنقـاش ويعقـوب صـنوع وسـلامة حجازي وجورج أبيض، ووصولاً إلى يوسف وهبي (مؤسس فرقـة رمسيس) وفاطمـة رشـدي وغيـرهم على تجسيد تلك النصوص المستمدة في معظمها من المسرحين الفرنسـي والإنجليزي(1)، ولم تهتم تلـك الفـرق التمثيليـة بـدفع تلـك النصـوص إلـى المطبعة بغية نشرها، لأن الثقافة المسرحية يومها كانت تحصـر المسـرح (الـنص) وتربطـه بالتمثيل ولم تكن فكرة طبع النص أو إمكانية قراءته خارج الخشبة من مفردات تلك الثقافة.

وعلـى الـرغم مـن أن مسـرح توفيـق الحكـيم (1989–1988) عـرف التمثيـل والخشـبة قبـل أن يعرف المطبعة والكتاب، حيث مثلت له فرقة زكي عكاشة في مطلع حياته الأدبية ثلاث مسرحيات، هـي "الخطيـب" سـنة 1924، و"علـي بابـا" والمرأة الجديدة سنة 1926(2)، قبل أن تعرف نصوصـه المطبعـة. وبحكم علاقته ببعض الفرق المسرحية التي كان يعد لها النصوص، ويحضـر التدريبات، ويبـدي رأيـه فـي التمثيل، استطاع أن يكوّن رؤيـة عـن الحـوار، والمنـاظر، والـديكور، والإخـراج، والشخصـية..، سـاعدته علـى استكمال استعداده للتأليف المسرحي، إلاَّ أنه عدّ في نظر النقاد أبرز الأسـماء التـي سـاهمت فـي اتسـاع الهـوة بـين المسـرحية (الـنص) والتمثيـل (الخشـبة)، وذلـك لاعتبارات اجتماعية وفنية، عبر عن بعضها في مقدمـة مسـرحية "بيجمـاليون"، وفـي رسـائله إلـى صـديقه "أندريـه" (Antré) المنشـورة فـي كتابـه "زهـرة العمـر". وأبـرز تلـك الأسـباب، ضـعف فـن التمثيـل فـي الـوطن العربـي، واسـتخفاف المجتمـع وازدرائـه لكـل مـن يمتهنـه، والفشـل المتكـرر فـي إخراج مسرحية "أهل الكهف"(3).

ويبـدو أن لعنـة الفصـل بـين المسـرح والأدب المسـرحي لاحقـت المسـرح الشـعري وطاردتـه فـي مختلف الأقطـار العربيـة. فحين نستعرض العديد من المسـرحيات الشـعرية التـي قـدمتها نخبـة مـن هـؤلاء الـذين اقتحمـوا ميـدان هـذا الفـن وغـامروا بالكتابة له، باعتباره من أصعب فنون الأدب على الإطـلاق، ولا يمكـن أن يسـلم قيادتـه إلا لفنـان يمتلك موهبـة شـعرية ورؤيـة فكريـة وحس درامـي، لأنـه فـن يتشـكل مـن الشـعر والمسـرح والتـاريخ والصـعوبة تكمـن فـي قـدرة الكاتـب علـى خلـق التفاعل بين هذه التركيبة الثلاثية، فلا يسترسل مع الشـعر لأنـه مسـرحي ولـيس شـاعراً، ولا يتتبـع جزئيـات الحادثـة التاريخيـة وتفصـيلاتها لأن تلـك إحدى مواصفات عالم التاريخ.

وحـين نسـتعرض حركـة التـأليف لهـذا اللـون مـن الإبـداع، نـلاحظ ذلـك الحضـور الكبيـر علـى مستوى النص والغياب الأكبـر مـن حيث العرض والتمثيل، مع أن الكثير من تلك المسرحيات –ولا أقـول كلهـا– كـان ناضـحاً ومكتمـل البنـاء، وعـالج مشـكلات اجتماعيـة وسياسـية، مـن خـلال القنـاع التـاريخي، ولكنهـا لـم تلـق العنايـة والاهتمـام، ولـم يلتفـت إليهـا المخرجـون والقـائمون علـى شـؤون المسرح.

وعلى نحو ما كان لشوقي فضل الريادة في الكتابـة للمسـرح الشـعري، كـان لمسـرحه شـرف السبق إلى الخشبة، والانتقال من حالة كونه نصاً أدبياً إلى عرض تمثيلي.

ففـي سـنة 1929، حـدث اللقـاء الأول بـين الـنص الشـعري والخشـبة، بـين الكاتـب والمخـرج والممثل والجمهور وغيرها من المقومات الأساسية للعرض المسرحي، وذلك حين أقدمت فرقة فاطمة رشـدي علـى تمثيـل مسـرحية "مصـرع كليوبـاترا"، التـي تقاسـم البطولـة فيهـا كـل مـن محمـد عبـد الوهـاب فـي دور "أنطونيـو"، وفاطمـة رشـدي فـي دور "كليوبـاترا". وفـي شـتاء 1931 قـدمت الفرقـة نفسها مسرحية "مجنون ليلى"(4).

ويبـدو أن النجـاح الـذي حقَّقتـه المسـرحيتان

السابقتان، دفع بالفرقة –وللمرة الثالثة– إلى عرض مسرحية "علي بك الكبير".

واشتد التنافس بين الفرق الفنيّة على تمثيل مسرحيات شوقي، فسارع يوسف وهبي (مدير مسرح رمسيس) إلى تقديم مسرحية "قمبيز"، وتوالى عرض مسرحية "مجنون ليلى"، و"عنترة"، و"مصرع كليوباترا" لمواسم مسرحية متتالية ولسنوات عديدة.

فما الذي جعل هذه الفرق ليس في مصر فحسب، بل حتى في بعض البيئات المسرحية الأخرى، تتنافس على تحويل نصوصه إلى عروض مسرحية تلقى الرواج والإقبال؟ هل يعود ذلك إلى أن مسرحه يمثل يومها اتجاهاً جديداً في حركة التأليف للمسرح العربي الذي ظلّ يعتمد في جل عروضه على النصوص الأجنبية، في شتى صورها، معربة ومترجمة، ممصرة وتجربة الكتابة والتأليف لا تزال في طور الطفولة، والفرق المسرحية تشكو من غياب النصوص؟ أم مرد ذلك إلى اعتبارات غير مسرحية بالدرجة الأولى، لأن شوقي يومها كان أميراً على فن القول والحائز على تاج الإمارة فيه؟ وأيَّاً كان السبب، فإن خلق التواصل بين الخشبة والكتاب، وتجربة تحويل تلك النصوص الأدبية إلى عروض تمثيلية توقفت مع مسرحيات شوقي، بحيث لم يلتفت المخرجون إلى مسرحيات باكثير، على الرغم من توافرها على مقومات التمثيل من الناحية الفنية، وارتباطها بواقع المجتمع العربي من حيث المضمون، فتناول في مسرحية "همام في عاصفة الأحقاف" قضية تخلف المرأة العربية، ونقد طرق التعليم السلبية، وحمل على التواكل وحب المال، وغيرها من مظاهر التخلف الذي كانت تعاني منه منطقة شبه الجزيرة العربية.

وخلافاً لباكثير نال مسرح عزيز أباظة بعض الاهتمام على مستوى الدراسة والإخراج حيث مثلت له أربع مسرحيات هي: "قيس ولبنى" 1943، و"العباسة" 1945، و"شجرة الدر" 1947، و"غروب الأندلس" 1952، من مجموع مسرحياته التي بلغت عشراً، قدمت جميع هذه العروض على خشبة دار الأوبرا، أخرجها للمسرح أحد الأسماء اللامعة في الإخراج حلة، ولكن البعض فسر هذا عزيز أباظة بدوافع غير فنية هب أحمد الحجاجي إلى أن هذا ضمن ما أسماه "بالأرستقراطية

سرح عبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور باهتمام خاص على مستوى ة والدراسة الأكاديمية، والإخراج ابق عدد من المخرجين على بعضها (ثأر الله للشرقاوي مثلاً) كان مثار خلاف وجدل كبيرين، حيث رفض الأزهر الشريف تمثيلها على خشبة المسرح واعتبرها ديوان هجاء وتطاول على السلف الصالح، وتدعو إلى عقيدة مناهضة للإسلام، على نحو ما عبرت عنه المقالات التي نشرها الشيخ عبد الحليم محمود شيخ الأزهر(7).

–كان لشوقي فضل الريادة في الكتابة للمسرح الشعريّ، كان لمسرحه شرف السبق إلى الخشبة، والانتقال من حالته كونه نصّاً أدبياً إلى عرض تمثيلي.

وكانت مسرحية "الوزير العاشق" النص الوحيد لفاروق جويدة الذي عرف طريقه إلى المسرح، حيث أخرجه فهمي الخولي عام 1984، ولقي رواجاً لم يعهده المسرح العربي، قام بالأدوار الرئيسية فيه نخبة من ألمع نجوم التمثيل في مصر، منهم عبد الله غيث، وسميحة أيوب، وعمر أبو بكر، وحسين الشربيني، واستمر عرضها لفترات طويلة، ونتيجة لذلك النجاح الذي حققته اختيرت لتمثيل مصر في المهرجانات الدولية، منها مهرجان الجزائر المسرحي 1984، ومهرجان جرش بالأردن 1985، ومهرجان قرطاج

في السنة نفسها(8)، وبعد فترة حولت إلى التلفزيون، وقدمتها القنوات العربية، وعرضها التلفزيون الجزائري في مناسبتين. أما بقية المسرحيات جويدة وغيره من شعراء المسرح في الوطن العربي–والتي بلغ عددها العشرات– فقد ظلت سجينة كتب ومحبوسة في أدراج المكتبات والرفوف، دون أن تلتفت إليها يد المخرجين والقائمين على شؤون المسرح لتنقلها من الورق إلى الخشبة، ومن الرف إلى المنصة والإضاءة.

ففي سورية، وهي البيئة الثقافية التي عرفت المسرح بعد بيروت، قدّم خالد محيي الدين البرادعي (1934–000) سبع عشرة مسرحية، جعلته أغزر شعراء المسرح في الوطن العربي، وترك عدنان مردم (1917–1988) ما يقارب هذا العدد (خمس عشرة مسرحية)، ولسليمان العيسى عدد من النصوص، ورغم ذلك فلا نعرف تمثيلاً لمسرحية شعرية في هذا القطر، وأول إخراج لنص شعري كان عام 1969 لمسرحية "العلي كنعان"، ورمز بالسيل إلى العدو الصهيوني الذي خرب البلاد وألحق بها الدمار، كما يفعل السيل المنهمر أو الطوفان، والحل الذي تطرحه المسرحية يكمن في بناء سد منيع يقي الشعب ويحمي الوطن. أخرج المسرحية أسعد فضة، وبلغ عدد عروضها خمسة عشر عرضاً، وشاهدها قرابة الستة آلاف وخمسمائة مشاهداً(9).

وكانت "مأساة جيفارة" للكاتب الفلسطيني معين بسيسو [1927–1984]ثاني نص مسرحي شعري يمثل على الخشبة في سورية، أخرجه لمسرح حلب حسين إدلبي. أما بقية المسرحيات الشعرية التي قدمها شعراء المسرح في سورية، فلم تعرف طريقها نحو الخشبة، ولا تزال تنتظر التفاتة المخرجين.

وللتدليل على عمق هذه الإشكالية في المسرح العربي، نلاحظ أن المسرح في سورية لم يقدم على مدار عشرين سنة مسرحية شعرية واحدة، انطلاقاً من إحصائية تناولت العروض التي قدمها المسرح السوري منذ نكسة حزيران /جوان 1967 إلى نهاية الثمانينات، قدمتها الباحثة السورية حورية حمو في كتابها "حركة النقد المسرحي في سورية"(10). وهي المرحلة التي شهدت فيها حركة التأليف للمسرح بشقيه الشعري والنثري نشاطاً واسعاً. فعلى مستوى المسرح النثري، شهدت هذه المرحلة صدور مسرحيات علي عقلة عرسان وسعد الله ونوس وهما من أبرز كتّاب المسرحية النثرية، إلى جانب مصطفى الحلاج وممدوح عدوان، ووليد إخلاصي وغيرهم، وفيها صدرت جميع مسرحيات عدنان مردم بك وسليمان العيسى، ونصف مسرحيات البرادعي، وهم خير من يمثل حركة المسرح الشعري في سورية.

فما هي الأسباب التي غيبت هذه النصوص عن الخشبة، ومن يقف وراءها؟ أهم الشعراء الذين فشلوا في تقديم مسرحيات جيدة تصلح للعرض والتمثيل؟ أم هم المخرجون الذين رأوا أنها نصوص تصلح للقراءة والمطالعة أكثر مما تصلح للتمثيل؟ أم أن الزمن تجاوز هذا النوع من الكتابة المسرحية، وأن التأليف له كمن يغني خارج السرب كما يقول المثل العربي؟ لأن المسرح الشعري –في نظر البعض– نص أدبي في حد ذاته وليس عرضاً تمثيلياً حتى يحول إلى الخشبة ويحقق نجاحاً أم مرده تغير في المفاهيم واختلاف النظرة، فلم يعد المسرح في هذه المرحلة أداة للتثقيف والتعليم، بل أصبح كأي بضاعة خاضع لمبدأ الربح والخسارة، والمغامرة بإخراج مسرحيات مثل هذه لا يعدو أن يكون مشروعاً ثقافياً خاسراً؟

كان معين بسيسو أوفر شعراء المسرح العربي حظاً، فهو الكاتب الوحيد الذي حوّلت نصوصه إلى عروض مسرحية. ففي سنة 1970،

–هناك ف
للتمثيل
المعاهد والكليا
ونرقى لمس
الهواة، والجو
مع ذلك يا
المسرح الشع
الصد والانصراف

عرضت مسرحية "ثورة الزنج" على خشبة مسرح القاهرة، بصياغة وإخراج نبيل ا
المخرجين المسرحيين، الذي اختا
نجوم التمثيل منهم عبد الله
المرشدي، محسنة توفيق ونبيل ا

ويبدو أن النجاح الذي أ
الأول شجعه على إخراج اله
"شمشون ودليلة" سنة 1971، فلق
وترحيباً كبيرين. وتوالى الاهتما
فأخرج له حسين إدلبي سنة
"مأساة جيفارا"(12)، فكانت ثاني
تعرض على خشبة المسرح السو
لعلي كنعان، بلغ عدد عروض
عرضاً، وشاهدها أكثر من ثلاثة مشاهد(13). وعرضت له بالمغرب مسرحية "العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع" على خشبة مسرح محمد الخامس بمناسبة احتضانها لمهرجان المسرح العربي، أعاد صياغتها وإخراجها خليل طافش(14). في حين أهملت نصوص أخرى لا تقل جودة لشعراء فلسطينيين آخرين أمثال سميح القاسم وهارون هاشم رشيد، مع أنها كانت أكثر نضجاً من حيث الأدوات الفنية، وأوضح فكراً من حيث الرؤية، من بعض مسرحيات معين بسيسو. فمسرحية "السؤال" لهارون هاشم تمتاز على رأي علي الراعي، بوضوح خطها الفكري والسياسي وتقف وقفة صريحة من الأحداث وتحذر من الإجهاض على الثورة وتحويل مجراها من حركة تحرير إلى سلطة وحكومة ومن حيث الحوار، فإن الشعر يجري عليها في سهولة وبغير تكلف، يرتفع في المواقف الحافلة بالعواطف، أو تلك التي تذكر بالماضي الأليم، وينخفض إلى لغة الخطاب اليومي، فهو درامي متعدد الطبقات يخدم المسرحية بغير بروز(15).

–لا تتوقف أزمة المسرح العربي عند حد النص، بل اشتكى رجاله من التضييق الذي تمارسه السلطة، ومن قلة الموارد المالية، ومن عزوف الجمهور وعن مشاهدة ما يقدم من عروض.

ومسرحية "قرقاش" لسميح القاسم التي تدين ظاهرة تسلط الحاكم واستبداده وجبروته، ألم يكن المضمون مغرياً ومثيراً؟ ألم يستخدم فيها الشعر استخداماً درامياً، ننسى في بعض المواقف أنه شعر؟! مع أن أحداثها غير مرتبطة بفترة زمانية أو مكانية، على نحو ما أشارت إليه افتتاحية المسرحية:

في كل زمان عاش
في كل مكان عاش
قرقاش/
قرقاش/(16).

فما الذي جعلها لا تحول إلى الخشبة وتظل بين دفتي كتاب؟

والسؤال هو: لماذا انصرف جل المخرجين عن تمثيل هذا الزخم من المسرحيات الشعرية، في زمن يشكو فيه المسرح العربي من أزمة النص المسرحي؟ أم أنها أزمة مفتعلة؟ ما هي المبررات الفنية والموضوعية التي جعلت هذا النصوص تسجل حضوراً على مستوى النص،– وغياباً – أو تغييباً – على مستوى الخشبة؟ هل عائد إلى طبيعة هذا الفن الذي نقر بأن مجاله انحسر وضاق، ونجمه أفل أو يكاد ولم تعد له مكانة في حديقة الإبداع العربي، ولم يستطع أن يخلف لنفسه جمهوراً من القراء والدارسين فضلاً عن المخرجين؟ هل أهمل من لدن المخرجين لأنه عجز عن مواكبة التغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي عرفها الوطن العربي في الثلث الأخير من القرن الماضي؟ وغيرها من التساؤلات التي يمكن طرحها إزاء هذه الإشكالية، مع أننا في مرحلة كثر فيها عدد الفرق المسرحية، فهناك المسارح الوطنية (القومية)، أو الفرق القومية للتمثيل –حسب التسميات– التي تتبع وزارات الثقافة وتتولى رعايتها مادياً ومعنوياً، ويتفرع عن

هذه فرقة مسرحية للتمثيل في كل ولاية (محافظة) تابعة هي الأخرى لوزارة الثقافة، وهي التي ترعى العاملين فيها. وهناك فرق للتمثيل في المعاهد والكليات، وفرق لمسرح الهواة والجوال. مع كل هذا يلقى المسرح الشعري الصدّ والانصراف، أم أن هذا الانصراف لا يعدو أن يكون وجهاً آخر من أوجه أزمات المسرح العربي، الذي يشكو غياب النص الدرامي الجيد، والكتاب المهرة الذين يكتبون وهم على دراية بقواعد العمل المسرحي الناجح؟ وهي أزمة أقرّ بها عدد من كتاب المسرح ونقاده. يقول الناقد المسرحي الكبير ريني خشبة، المشهور بترجمته لعيون من كتب النقد المسرحي العالمي(17): «لعل فرقنا المسرحية لا تشكو من شيء كما تشكو من عدم وجود المسرحية الناجحة.. والمؤلف الذي يكتب مسرحية وهو يعرف القواعد الأساسية التي يجب أن تتوافر في المسرحية»(18).

ومن ملامح هذه الأزمة مسرحية (تحويلها إلى مسرحية) بعض النصوص الروائية أو القصصية، على نحو ما فعل المسرحيان الجزائريان محمد بن قطاف وزياني شريف عياد مع رائعة الطاهر وطار "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي مثلت الجزائر في مهرجان قرطاج بتونس، ونالت جائزة في المهرجان لجرأتها في الطرح، ويمكن أن نقول إن أزمة النص التي تثار من حين إلى آخر في الملتقيات والتظاهرات الثقافية، قد تكون حقيقية لدى بعض المسارح العربية، ولكنها في بعض الأقطار الأخرى لا تعدو أن تكون قضية مفتعلة. أما ظاهرة مسرحة بعض النصوص الروائية والقصصية، فيمكن أن تفسر على أن هؤلاء الكتاب وجدوا في تلك النصوص إمكانات درامية كبيرة، فحاولوا استغلالها والاستفادة منها مسرحياً.

ولا تتوقف أزمة المسرح العربي عند حدّ النص، بل اشتكى رجاله من التضييق الذي تمارسه السلطة، ومن قلة الموارد المالية، ومن عزوف الجمهور عن مشاهدة ما يقدم من عروض. وكعينة على هذا العزوف وللتدليل على أن رقعة المسرحة العربي عرفت –في مصر– انحساراً وانكماشاً كبيرين، نورد هذه الإحصائيات التي قدمها الدكتور رشاد رشدي، من خلال موازنته بين مسرح فترة الستينات ومسرح السبعينات أن عدد رواد المسرح في مصر خلال الموسم المسرحي 1964–1965 بلغ نحو مليون مشاهد، وبلغ عدد العروض المسرحية في الموسم نفسه خمسة وستين مسرحية، في حين لم يتجاوز رواد مسرح القاهرة في موسم 1970–1971 مائة وخمسين ألف مشاهد، شاهدوا سبعة عشر عرضاً(19). مع أن عدد السكان زاد ونسبة المثقفين في ازدياد مستمر، بينما انحسرت رقعة المسرح، وضاقت بدلاً من أن تتسع. أم أن مرجع هذه القطيعة بين المسرح الشعري والمخرجين يعود إلى قصور فني ولغوي، على وجه التحديد، كون هذا اللون من التعبير الذي اعتمد الشعر أداة للحوار والتواصل بين شخصياته وهو الأسلوب الذي لم يعد يلائم أذواقنا وحياتنا، ويكاد يكون غريباً عنها.

ولما كان الحوار يمثل العمود الفقري لأي نص مسرحي، باعتباره «الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع... إنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم»(20). فاتخاذ هؤلاء الكتاب الشعر أداة للحوار في مسرحهم كان –فيما نعتقد– سبباً جوهرياً في عزوف المخرجين عن إخراج مثل هذه المسرحيات.

ومن باب التذكير، نقول إن العامل اللغوي "الحوار" كان أحد مرتكزات طه حسين في رفضه

–الكاتب المقتدر هو ال... يستطيع الوص... إلى جمهوره ... سهولة ويس... ويخاطب المشاهدين ب... يستطيعون يفهموها، فيح... الوقائع والأحد... في عبا... بسيطة مفهومة

للمسرح الشعري وعدم تحمسه له، وقد عبر عن هذا الرأي في تلك المقدمة الطويلة التي صدر بها مسرحية "غروب الأندلس" لعزيز أباظة، حيث قال: «إني لست من المكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعراً في هذه الأيام، وشعراً عربياً من نوع خاص، فقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتمرد على أوزانه وقوافيه، وآثر حرية النثر وطلاقته وسماحته على قيود الشعر»(21).

وإذا كان همّ أي مخرج مسرحي في المسرح أو التلفزيون أو السينما أن يلقى عمله الإقبال والاستحسان، فإن المراهنة على المسرحيات الشعرية لن تحقق له تلك الغاية، فلم يعد إنسان هذا العصر الذي أغرم بالمخترعات العلمية من فضائيات وإعلام آلي وأنترنيت (internet) وسيطر عليه التفكير العلمي والمادي لم يعد يستسيغ أن يرى على خشبة المسرح شخصيات تتحاور فيما بينها بشعر عربي فصيح. فإذا كانت الفصحى لم تعد اللغة الملائمة في الرواية والمسرح النثري والقصة، فكيف يستقيم الحال مع الشعر الذي يضيف قيوداً أخرى على الحوار.

وهكذا تحول الشعر –في نظرهم– إلى عقبة أخرى تعرقل مسيرة المسرح الشعري، وتحول دون تمثيله، والأكثر من ذلك أن بعض مسرحيات عزيز أباظة وعدنان مردم توهج فيها الشعر وتأنقت اللغة وسما الأسلوب، وهي صفات محببة في الشعر الغنائي لا المسرحي، وعمدا إلى تطعيم الحوار بمفردات غريبة وشاذة لم تعد من مفردات لغة العصر، مما أثر سلباً على الحوار، وهي صعوبة أحس بها الشاعران فاستنجدا بالهامش لشرح تلك الألفاظ الغريبة والشاذة. فهل نذهب إلى المسرح ونحن نتأبط القواميس؟ فضلاً على أن التركيز على الجانب اللغوي في النص يجعل المشاهد لا يولي أهمية للحدث الدرامي وبقية العناصر الفنية، وهي مستوى لم يعد مقبولاً لدى الجمهور وحتى لدى الممثل. فالمسرحية ليست مجالاً لإظهار البراعة اللغوية أو التفنن في إظهار الشاعرية والسمو بالبيان، والكاتب المقتدر هو ذلك الذي يستطيع الوصول إلى جمهوره في سهولة ويسر ويخاطب المشاهدين، «بلغة يستطيعون أن يفهموها فيقرر الأمور، ويحكي الوقائع والأحداث في عبارات بسيطة مفهومة.. ومن ثمة يجب عليه أن يتحاشى الكلمات الغامضة غير المألوفة، أو التي يكون لها مضمونات معنوية خاصة»(22)، لأن الجمهور الذي قدم إلى المسرح لم يكن هدفه أن يتمتع بجمال اللغة وسلاسة الأسلوب فحسب، فهناك من يأتي وهو يؤمن بأن قمة المسرحية تكمن في فكرتها لا في حوارها. حتى الممثل يفضل أن تكون لغة المسرحية بسيطة وعباراتها قصيرة حتى يتسنى له إلقاؤها وإيصالها إلى الجمهور. وحرصاً على سلامة الحوار، كان برنارد شو يحضر تدريب جميع مسرحياته، حتى يستطيع أن يفسر للمثلين ما لا تستطيع اللغة أن تنقله إليهم من المعاني، ويقوم بتنقيح اللغة وتعديلها قبل العرض الأول(23).

على أن هذه العقبة الفنية يمكن تذليلها خلال مرحلة قراءة النص قراءة مسرحية وإعادة صياغته من لدن المخرج والسيناريست أو المؤلف نفسه: «فيقتصد في استعمال الكلمات ولا يأتي منها إلا بالضروري، وعليه أن يضحي بزخرف الكلام وحذلقته في سبيل الشخصية إذا اقتضى الحال»(24).

وعليه فإذا كان الانصراف عن إخراج المسرحيات الشعرية سببه ضعف الشعراء فالحل يكمن في تظافر جهود الأطراف الأساسية للنص المسرحي من كتاب ومخرجين وممثلين، كأن يستعين هؤلاء الشعراء بكبار المخرجين والممثلين والاسترشاد بآرائهم ونصائحهم أثناء التأليف بغية التخفيف من تلك العقبات التي تحول تمثيل

مسرحياتهم، وهي تجربة سبق وأن خاضها بعض شعراء المسرح في بريطانيا خلال القرن التاسع عشر، أمثال "شيلي" و"بايرون" واستيفان فيلبس" وغيرهم من الكتاب الذين حققت مسرحياتهم نجاحاً كبيراً على خشبة المسرح.

أما إذا كان عدم الاهتمام بها سببه طبيعة الشعر الذي كتبت به تلك المسرحيات فالواجب تغيير هذه الأداة والسعي إلى تطويرها كالأخذ بتجارب المسرحيات التي لقيت نجاحاً حين حولت إلى المسرح، وتقليد كتاب المسرحية النثرية ومنافستها فلا يكتبون إلا عن تلك الأحداث التي تمس حياة الناس وبلغة أقرب إلى لغة الحياة اليومية، ولا شك في أن اقتفاء مثل هذه الخطوات تخفف من ظاهرة حضور النص وغياب التمثيل في المسرح الشعري.

وإذا كان الشعر لم يعد ذلك الأسلوب الذي يتخاطب به الناس في حياتهم ولا يشبه ما هو سائد ومألوف من لغتهم، فما الذي جعل مسرحية "الوزير العاشق" لفاروق جويدة تلقى ذلك النجاح الذي لم يستطع تحقيقه العديد من المسرحيات النثرية؟ وما الذي دفع بأهل الثقافة في مصر والقائمين عليها إلى اختيار هذه المسرحية لتكون صوت مصر في ثلاثة مهرجانات مسرحية دولية، ولأكثر من موسم مسرحي، منها مهرجان الجزائر سنة 1984، ومهرجان جرش بالأردن في السنة نفسها، ومهرجان قرطاج بتونس عام 1985؟ ألم تحقق نجاحاً كبيراً في هذه التظاهرات؟ ما الذي دفع بدور النشر إلى إعادة طبعها أكثر من مرة، وما الذي جعلها تنقل إلى عدد من القنوات العربية؟ وما الذي جعل الجمهور يحتضنها ويقبل عليها في الحالتين، كونها نصاً أدبياً وعرضاً تمثيلياً؟ ألم تكتب شعراً؟ ألم يكن الجمهور هو نفسه الذي كتب ويكتب له بقية شعراء المسرح في الوطن العربي؟ أين الخلل؟ هل العيب في المسرح أم فينا، نحن الذين لم نعد نهتز للكلمة العذبة واللفظة الشاعرية، والصورة التي تحلق بنا بعيداً؟

أسئلة كثيرة تحاصرك حين تستعرض ذلك الزخم الكبير من المسرحيات الشعرية، التي سجلت حضوراً على مستو النص، وغياباً على مستوى العرض والتمثيل، فظلت بعيدة عن الخشبة.

وقد تزداد الحيرة ويتكرر السؤال حين نعلم أن الثروة المسرحية والتراث العالمي من هذا الفن يتشكل في معظمه من مسرحيات شعرية، لأن المسرح ظل يكتب شعراً لفترة جاوزت العشرين قرناً، ولم يعتد بالنثر كأداة للحوار إلا في القرن التاسع عشر، حين تعالت الأصوات بضرورة إبدال لغته بأخرى نثرية قريبة من لغة الحياة اليومية، فكانت بداية الانصراف شبه الكلّي عن المسرح الشعري، والالتفات إلى صنوه النثري، تأليفاً ومطالعة وتمثيلاً.

ولم يشفع له ذلك التاريخ الطويل أن يظل الفن الذي يَشد إليه الأعناق ويستحوذ على الاهتمام. لقد تحول المسرح الشعري، في المرحلة الأخيرة، إلى فن غريب عن القارئ والمشاهد والمخرج، وانحصر الاهتمام به في مجال الدراسات المتخصصة، فمساحة الكتابة له وعلى امتداد رقعة الوطن العربي في انكماش، مع أن نمو السكان وعدد المثقفين في تزايد مستمر، وشعراءه الذين غامروا في الكتابة له في تناقص مستمر، بعد وفاة نخبة منهم، أمثال صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي، وعدنان مردم بك، ومعين بسيسو، في النصف الثاني من الثمانينات، ولم تعرف ساحة المسرح اسماً يلفت الانتباه ويشد إليه الأعناق، ومعظم الذين يكتبون له في هذه المرحلة لا يملكون المؤهلات الفنية والفكرية التي تجعل نصوصهم قادرة على أن تقف في مستوى واحد مع تلك النصوص، التي قدمها

-ساهم
من الشع
نتيجة لقص
ثقافة بعضهم
التمثيل
والتشخصيات
القطيعة
التباعد
مسرحياتهم
الشعرية وقا
التمثيل.

الجيل الذي حمل لواء الكتابة للمسرح الشعري بعد شوقي.

وساهم عدد من الشعراء -نتيجة لقصور ثقافة بعضهم عن التمثيل والتشخيص- في هذه القطيعة أو التباعد بين مسرحياتهم الشعرية وقاعات التمثيل، فأثناء التأليف قد يسقط من ذهن الكاتب فكرة التمثيل بكل مقوماتها الأساسية، من جمهور وممثلين وديكور وخشبة، «ولكي تصبح المسرحية شيئاً كاملاً، يجب على الكاتب المسرحي أن يبدأ عملية كتابة المسرحية والجمهور نصب عينيه، وذلك بإيجاده بطلاً ينجذب إليه الجمهور.. إن المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين والمتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية ما لم يقم هذا الاتحاد بين الجانبين» (25). ويكون هدفه أن يقدم نصاً مسرحياً يطبع في كتاب ويقرأ، ويقوّم من منظور نقدي يلقى القبول، وتبعاً لذلك تأتي المسرحية جيدة باعتبارها نصاً أدبياً، ولكنها ميتة أو شبيهة بالميتة من الناحية التمثيلية، يصدق هذا المعنى مسرحيات عدنان مردم وعزيز أباظة وسليمان العيسى وبعض مسرحيات البرادعي. ولكي تحول هذه المسرحيات إلى عروض تمثيلية لا بد لها من قراءة أخرى من لدن سيناريست أو كاتب له حس تمثيلي.

ولكن ما السبب في إهمال بعض المسرحيات الأخرى لهؤلاء الشعراء أنفسهم ولغيرهم من الذين كشفوا عن حس تمثيلي ودرامي كبير، حيث يضع أمام المخرج ما يساعد على إخراج النص، كأن يضع مقدمة صغيرة تتضمن بعض التفصيلات عن المكان، والشخصيات، والديكور، والإضاءة، كما في مقدمة مسرحية "الملكة والمجنون" لأنس داود: «المسرح صالة فسيحة مقسمة إلى أركان: ركن به مجموعة الكراسي الوثيرة، وركن به طاولة طعام وحولها عدة كراسي، وركن للمكتبة، به مكتب متوسط الحجم، وفوقه هاتف، وفي إحدى رفوف المكتبة جهاز تلفزيون.. توحي هذه الصالة ذات الأركان المتعددة بأنها بيت لأسرة صغيرة من الأسر البرجوازية، ويبدو اهتمام خاص بالكتب والموسيقى والفن عموماً، غرفة للاستقبال تبدو على الجانب الأيسر من خشبة المسرح، وفي نهاية الجانب الأيمن تبدو ستارة منقوشة وباب يفضي إلى داخل الشقة...

يفتح الستار عن امرأة شابة أنيقة، بل وجميلة تجلس على كرسي وثير في ركن القاعة، بيدها كراس أو كتاب تقرأ فيه... يبدو واضحاً أنها تذاكر شيئاً ما، وأنها أحياناً تنفعل وتحفظ.. بعد لحظة تقف وتأخذ وضعاً تمثيلياً»(26).

وعمد آخرون إلى تقديم إشارات عامة دون تقيد بمثل هذه التفصيلات التي قدمها أنس داود، كما في مسرحية "المؤتمر الأخير لملوك الطوائف" التي سخر فيها خالد محيي الدين البرادعي من واقعنا المعاصر، انطلاقاً من هذه الواقعة التاريخية، حيث افتتح المشهد على النحو التالي: «قاعة العرش في قصر المعتمد بن عباد في إشبيلية، الوقت ما بين المغرب والعشاء، في صدر القاعة يبدو المعتمد وضيفه ألفونسو السادس، يتحادثان، يقف إلى جانب المعتمد أحد الحجاب، وإلى جانب ألفونسو أحد مرافقيه، في مدخل القاعة يقف ابن رشد والباجي وابن الفراء»(27).

والمخرج غير ملزم بأن يتقيد بمثل تلك التفصيلات في أثناء الإخراج، فقد يحتفظ بها، أو يثريها، أو يحورها، وإلى هذا يشير أنس داود في مقدمة إحدى مشاهد مسرحية "بنت السلطان": «مجموعة أو مجموعتان، وفق رغبة المخرج ورؤيته للمشهد.. يسلط الضوء على الجوقة في مقدمة المسرح قريباً من الستار، بينما تسود

أحرز مسرح
ر أباظة بعض
مام على
وى الدراسة
راج.

الظلمة سائر المسرح»(28).

في حين تخلو مسرحيات عدنان مردم من هذه الإضاءات التي تساعد على الإخراج، فلا تتجاوز أحياناً الجملتين، فكثيراً ما افتتح المشهد بعبارة "في المكان نفسه"، أو "الأشخاص أنفسهم"، وحين تطول لا تتجاوز السطر أو السطرين.

إن عدم الالتفات إلى هذه النصوص على مستوى الإخراج، وعدم أخذها لنصيبها من الدراسة والتقويم، لم يكن دائماً بسبب قصورها الفني، بل لعوامل غير فنية أحياناً، فعلى الرغم من أن خالد محيي الدين البرادعي(29) من كبار الأدباء المسرحيين في سورية، وأغزر شعراء المسرح في الوطن العربي على الإطلاق، حيث بلغت مسرحياته واحداً وعشرين مسرحية، منها سبعة عشر شعرية، طرح فيها قضايا وطنية وقومية من خلال رؤية فكرية تتمحور في الإيمان بالعروبة والدعوة لها، ومحاربة التشرذم، إلا أن هناك ما يشبه القطيعة بينه وبين المخرجين والنقاد الذين اكتفى بعضهم بالإشارة إلى عدد من مسرحياته دون التعمق فيها أو دراستها، يتساوى في هذا مع شاعر مسرحي آخر هو عدنان مردم الذي ترك هو الآخر خمس عشرة مسرحية، ورحل عن عالمنا دون أن يرى واحدة من هذه المسرحيات على الخشبة. ومع أنه لم يجب صراحة حين سألته في إحدى المراسلات عن السر في عدم الاهتمام بمسرحياته(30)، إلا أن في سيرته ما يفسر بعض ذلك، حيث بدا الكتابة والنشر في أواخر ستينيات القرن الماضي، وهي المرحلة التي عرف فيها الشعر والمسرح منعطفاً جذرياً في حين ظل عدنان متشبثاً بشعره الغنائي والمسرحي بتقاليد المدرسة الكلاسيكية، وكأنه لا يعلم شيئاً عن ذلك التحول الذي مسَّ القصيدة والمسرحية.

والصورة نفسها تصدق على الدكتور أنس داود، الذي أثرى المكتبة العربية بأحد عشر كتاباً نقدياً، وخمسة دواوين شعرية، وعشر مسرحيات، إلاَّ أنها أهملت كلية من قبل النقاد والمخرجين أيضاً، وحين نبحث عن أسباب ذلك التقصير، لا نجد شيئاً مقنعاً، فإذا كان المخرجون انصرفوا لأنهم رأوا أن جانب الأدب فيها هو المسيطر مثلاً، فأين دور النقد المسرحي، الذي من مهامه الأساسية تقويم النصوص، وبيان ملامح قوتها وضعفها، وحينها نجد المبرر الفني لذلك الإهمال.

بينما كانت الاعتبارات غير الفنية والإيديولوجية على وجه التحديد وراء شهرة عدد من كتاب المسرح الشعري، فقد حظي مسرح عبد الرحمن الشرقاوي ومعين بسيسو باهتمام لم يعهده المسرح العربي بشقيه الشعري والنثري، من حيث القراءة والدراسة النقدية والأكاديمية، والإخراج، مع أن بعض نصوصه يشوبها الضعف، بشهادة عدد من النقاد، وكانت مثار جدل كبير.

لقد فجر عرض مسرحية "ثأر الله" نقاشاً كبيراً في مصر بين رجال الدين وعدد من المثقفين وبعض رجال المسرح، حال دون عرضها في مصر، لتقدم بعد فترة في العراق ثم في مصر، وحين أعاد طبعها ألزم بأن يطبع معها رأي الأزهر ويضعه على صفحاتها الداخلية الأولى، فلماذا لا يقال عن هذه المسرحية إنها تطرح فكراً مناقضاً لما هو سائد، وحين أخرجت لماذا تمت الموافقة على عرضها؟ ولكن للسياسة والإيديولوجية في تقويم النصوص وإخراجها شؤون.

وقد يعود هذا الانصراف إلى طبيعة مضامين المسرح الشعري والرؤية الفكرية لتلك النصوص، التي لم تعد تلقى الرواج والإقبال لدى الجمهور، كونها عبارة عن مآس تاريخية عاشتها الأمة عبر عصور التاريخ ومحطاته القريبة والسحيقة، لأن الاتكاء على أحداث الماضي ووقائعه أحد تقاليد هذا اللون من الكتابة

– لم يلتـ... المخرجون ... مسرحيات بالك... من توافرها ع... مقومات التم... من الناح... الفنية.

المسـرحية. وحـول تجـذر هـذه العلاقـة، يقـول ماكسويل أندرسون Maxwell Anderson أحد كبار شعراء المسرحية في الولايات المتحدة: «إننا لا نجـد مطلقـاً مأسـاة واحـدة كتبهـا أسـخيلوس أو صـوفوكليس أو شكسـبير أو كورنـاي أو راسـين لا تتميز بأنها تدور حول موضوع من موضوعات الماضي، أو موضوع سحيق في القدم»(31).

وعليـه، فـإن مثـل هـذه المسـرحيات التـي تسـتلهم مضـمونها مـن التـاريخ، لا تعـرض لمشكلات العصر، ولا تتناولها إلا من خلال ذلك القنـاع التـاريخي. وتكييـف الحـدث المنتخـب، والتصرف في بعض جزئياته، أو من خلال فكرة التماثـل والإسـقاط، نصـوص لـم يسـتطع كتابهـا مواكبـة التغيـرات الاجتماعيـة التـي مسـت حيـاة الإنسان العربي، ولا التعبير عن المشكلات التي أفرزتها صعوبة الحياة وتعقيداتها، فما الذي تقدمه تلك المآسي لهذا الإنسان الذي تطعنه مشكلات الحياة ويكاد ينتهي بين دواليبها. فأدى الانفصام بين مضمون هذه المسرحيات وواقع الحياة للمتلقي إلـى انفصـام آخـر بيـن هـذا المسرح والمخرجين، لأنـه إذا كـان همّ أي مخـرج فـي المسرح أو فـي غيره مـن ميـادين التمثيـل أن يلقـى عملـه الحظـوة والاهتمام، ومن ملامح تلك الحظوة أو النجاح أن يقبل الجمهور على مشاهدته طوال فترة عرضـه، فإن المراهنـة علـى إخراج النصـوص الشـعرية لـن يحقق ذلك بحكم المضمون وبحكم عوامـل فنيـة أخرى سبقت الإشـارة إلـى بعضـها، وكبـديل اتجـه المخرجـون إلـى النصـوص النثريـة لأنهـا تتنـاول الأزمـات المتعـددة الوجـوه التـي تحاصـر هـذا الإنسـان: أزمتـه فـي العمـل، وفـي الشـارع، وفـي البيـت، والقهـر، والفقـر، والاسـتغلال، والخيانـة والسرقة، والتواكل، والقتل... وغيرها من القضايا التي تشغله وتنغص عليه حياته، وبلغة عامية في أغلب الأحيان.

ولكـن مـا الـذي حـال دون تجسـيد تلـك النصـوص التـي ابتعـدت عـن وقـائع التـاريخ، وأحداث الماضي، وتناولت بعض مشكلات الحياة المعاصرة تناولاً صريحاً ومباشراً أحياناً، دون قناع تـاريخي، علـى نحـو مـا عبـرت عنـه مسـرحية "السؤال" لهارون هاشم رشيد، و"الشاعر"، و"الملكة والمجنـون" لأنـس داود؟ ومـا الـذي دفـع بمخـرجين كبـار أمثـال زكـي طلمـات ونبيـل الألفـي وحسـين إدلبـي وكـرم مطـاوع علـى إخـراج عـدد مـن المسـرحيات التـي تشـترك فـي خصائصـها الفنيـة والموضوعية مع هذه النصوص التي حيل بينها وبين الخشبة؟

ومن خلال هذين المحورين (المضمون وأداة الحـوار) اسـتطاعت طائفـة مـن المخـرجين خلـق التواصـل، أو مـا أسـماه بعـض المخرجين بعمليـة نقـل دم ناجحـة، بـين الـنص والجمهـور، حـين اختاروا له النصوص التي تعالج قضاياه واستبدلوا اللغة بأخرى قريبة من لغة الحياة اليومية، ساهمت في الترفيه عنه من خلال إشباع حواسه وإدخال السـرور علـى نفسـه، «وتلـك بعـض مواصـفات الـنص النـاجح، والمسـرحيون النـاجحون يهتـدون دائماً في أن تكون مسرحياتهم مجالاً شائقاً تتنافس فيـــه العقـــول والعواطـــف وتقتســـمه الأذهـــان والانفعالات»(32).

وهكذا، فـإن سمو اللغـة وتقليديـة المضـمون في هذا اللون من الكتابة المسرحية كانا في مقدمة أسباب العزوف عن قراءتـه ومطالعتـه، وانصـراف المخـرجين عـن تمثيلـه، وانحسـار رقعتـه واقتصـار دراسته على البحوث الأكاديمية.

❒

- إن خلق ...اصل بين ...شبة والكتاب، ...برية تحويل ... النصوص ...بية إلى ...وض تمثيلية ...فت مع ...رحيات شوقي.

الهوامش والإحالات:

(1)-تناول يوسف نجم في كتابه المسرحية في الأدب العربي، أهم المسرحيات التي نقلت إلى العربية، وأبرز الكتاب الذين ترجمت مسرحياتهم والفرق المسرحية التي قدمتها، وأبرز وجهة نظره في تلك الترجمة والنقل. ص 199 وما بعدها.

(2)-توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 243.

(3)-مع كل من طليمات سنة 1935، ونبيل الألفي سنة 1960.

(4)-عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، ص: 221.

(5)-عزيز أباظة، الأعمال المسرحية الكاملة، الجزء الأول.

(6)-أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي، ص: 185.

(7)-مدحت شوقي قاسم، المسرح الإسلامي، ص 382.

(8)-فاروق جويدة، الوزير العاشق، ص 76.

(9)-حورية حمو، النقد المسرحي في سورية، ص 70.

(10)-المرجع نفسه.

(11)-معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ص 369.

(12)-كان ميخائيل رومان أسبق من معين في الكتابة عن هذه الشخصية التاريخية، حيث نشر سنة 1969 مسرحية عنوانها "ليلة مصرع جيفارة" أخرجها للمسرح كرم مطاوع.

(13)-حركة النقد المسرحي في سورية، ص 76.

(14)-معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ص 369.

(15)-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 280.

(16)-المرجع نفسه، ص 239.

(17)-منها: علم المسرحية للأردس نيكول، فن الكتابة المسرحية للأجوس أجرى، فن الكاتب المسرحي لروجرم بسفيلد، المدخل إلى الفنون المسرحية (بالاشتراك)...

(18)-لاجوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص 7.

(19)-رشاد رشدي، فن الكتاب المسرحية، ص 230.

(20)-المرجع نفسه، ص 413.

(21)-عزيز أباظة، الأعمال الكاملة، ج 1، ص 648.

(22)-روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، ص 269.

(23)-المرجع نفسه، ص 264.

(24)-عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 225.

(25)-المرجع نفسه، ص 106.

(26)-أنس داود، الأعمال الكاملة، ص 165.

(27)-خالد محيي الدين البرادعي، المؤتمر الأخير لملوك الطوائف، ص 39.

(28)-أنس داود، الأعمال الكاملة، ص 13.

(29)-نشر ما يقارب الخمسين كتاباً في المسرح والشعر والنقد والدراسة، ترجمت مسرحياته إلى عدد من اللغات الأجنبية، وهو عضو مؤسس لاتحاد الكتَّاب العرب بدمشق، وعضو في عدد من الهيئات العلمية والثقافية، حاز على عدة جوائز. انظر ترجمته في كتاب حورية حمو، تأصيل المسرح العربي ص 330.

(30)-في رسالة له مؤرخة بدمشق في 15 أفريل 1986.

(31)-فن الكاتب المسرحي، ص 250.

(32)-عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 104.

المصادر والمراجع:

1-أحمد شوقي قاسم، المسرح الإسلامي، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت).

2-أنس داود، الأعمال الكاملة، دار هجر للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1989.

3-حورية حمو، حركة النقد المسرحي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

4-حورية حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

5-لاجوس أجرى، فن المسرحية، ترجمة دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000.

6-محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1980.

7-معين بسيسو، الأعمال المسرحية، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.

8-عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1980.

9-عزيز أباظة، الأعمال المسرحية الكاملة، الجزء الأول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1994.

10-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999.

11-عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

12-فاروق جويدة، الوزير العاشق، مكتبة غريب، ط1، القاهرة، 1977.

13-روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1978.

14-رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978.

15-توفيق الحكيم، السلطان الحائر، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1975.

16-خالد محيي الدين البرادعي، المؤتمر الأخير لملوك الطوائف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

□□□

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الفساد والاصلاح

دراسة.......................................عماد الشيخ داود

عبد الله بن علي الخليلي
وتجربة الشعر المرسل

د.أحمد علي محمد

1 . موجات التحديث الشكلي في الشعر:

لم تكن الحداثة التي تجلّت في أوضح صورها الشعرية عند محمد الماغوط وأدونيس وغيرهما إلا نتيجة محاولات كثيرة تمردت منذ بدء القرن العشرين على الشكل الشعري التقليدي الذي استطاع أن يكتنف الشاعرية العربية طيلة أربعة عشر قرناً على الأقل، وقد كانت أولى المحاولات التي أحدثت تصدعات بالغة في البنية الشعرية الموروثة تلك التي قام بها الرومانسيون العرب أمثال خليل مطران وجبران خليل جبران وأبو ماضي والشابي وغيرهم ممن جعل المقطع الشعري وحدة بنائية صغرى تمهيداً لتحقيق مبدأ الوحدة العضوية في القصيدة على نحوٍ لم يكن مألوفاً من قبلُ، إذ كان البيت الشعري المستقل بلفظه ومعناه يمثل البنية الصغرى في القصيدة التقليدية منذ عهد المهلهل بن ربيعة وهو من أقدم الشعراء الجاهليين.

. في ضوء التحولات الفكرية والفنية في العصر الحديث، خصوصاً التحول من الكلاسيكية إلى الرومنسية، برزت الحاجة إلى تجديد الأشكال الشعرية بجانب التجديد المضموني.

إنّ مسوغات التوجه الرومنسي من حيث الشكل كانت متصلة في الأصل بدعوة النقاد إلى تمثل الوحدة العضوية التي برزت في الوعي النقدي الجديد عند العقاد وأضرابه، وكأنها ضرورة عصرية لا يجد عنها الشاعر الذي يريد أن ينتمي إلى عصره محيصاً. ومن المعلوم أنّ النقاد منذ القرن الثالث الهجري عرفوا الوحدة العضوية عندما نُقل كتاب "فن الشعر" لأرسطو إلى اللغة العربية، غير أنهم لفرط إعجابهم بطريقة العرب لم يلتفتوا إلى ما جاء به من أفكار متصلة بالوحدة، وظل مطلبهم من الشعر لا يتجاوز مراعاة أحوال السامع، والخروج به من باب في الكلام إلى باب؛ لدفع الملل والسأم عنه، والحفاظ على مبدأ التنوع الذي يتيح للشاعر أن ينقل قطعة كاملة من الحياة مثل أن يذكر الطلل ويصف الرحلة: رحلة الصيد أو رحلة الظعن ويتغزل ثم يمدح في قصيدة واحدة، وهو في صنيعه هذا يستولي على قلوب مستمعيه فيملأ الدنيا بكلامه على موضوعات لا تنحصر جمالاً ومتعة. ومن بدائع أبي عثمان الجاحظ أنه ركب أسلوب التنوع هذا في النثر في كتابه "الحيوان" وهو ما يسميه المحدثون من الدارسين بأسلوب الاستطراد، والواقع أنه أسلوب التنوع المعروف في الشعر، وقد استخدمه الجاحظ في تآليفه المطولة ليجذب إليه القراء مما يمكنهم من متابعة مواده دون ملل، بعد أن لمس ميل الذوق العام في زمانه إلى هذا الأسلوب.

وفي ضوء التحولات الفكرية والفنية في العصر الحديث، خصوصاً التحول من الكلاسيكية إلى الرومنسية برزت الحاجة إلى تجديد الأشكال الشعرية بجانب التجديد المضموني الذي تهيأ للشعر حين تمثل أعلامه أفكار جان جاك روسو وغيره ممن أثر بصورة مباشرة في تحول الفن عامة من الكلاسيكية إلى الرومنسية. ولم يقف الأمر عند تعديل البنية الشكلية للقصيدة المتمثلة كما أشرنا آنفاً بالتحول إلى البناء المقطعي، وإنما عمد الرومنسيون من الشعراء العرب إلى خلخلة النظام الموسيقي المقطعي للقصيدة وذلك بإدخال تنويعات على القافية، بحيث استقل كلّ مقطع في القصيدة بقافيته، وهذا الصنيع فيه خروج على الذوق القديم الذي كان يدع القصيدة تجري من أولها إلى آخرها على قافية واحدة. غير أنّ مسوغات العبث بالقافية الذي يطوله تجديد الرومنسيين ليس غايته في الواقع التخلص من الرتابة التي تشي به وحدة القافية؛ لأنّ الوزن عند الرومنسيين كان لا يزال محافظاً على وحدته، وليست هنالك رتابة كرتابة البحر العروضي الذي يجعل القصيدة كلها في إطار واحد لا تخرج عنه إلا فيما تجيزه الضرورات، وإنما كان الباعث على ذلك التميز وحب التغيير، أو بمعنى آخر إنّ دعاة القصيدة الرومنسية أرادوا أن يكون لها سمة تفرقها عن الكلاسيكية التي تلتزم التزاماً صارماً بالوزن والقافية وتحافظ على اللغة الصارمة والأسلوب القوي، وقد وجدوا أنَّ أظهر تلك السمات يمكن أن تتجلى بالتحليل من سطوة القافية، فكان هنالك مجال لتنويعها في ضوء التشكيل المقطعي الجديد الذي لبسته القصيدة الرومنسية، وفي الوقت ذاته أسهم التجاوز على صعيد القافية في إشباع نزوع الرومنسيين إلى الحرية.

. دعاة القصيدة الرومنسية أرادوا أن يكون لها سمة تفرقها عن الكلاسيكية التي تلتزم التزاماً صارماً بالوزن والقافية، وتحافظ على اللغة الصارمة والأسلوب القوي.

وتأتي الموجة الثانية من موجات التحديث التي اجتاحت شكل الشعر العربي مع أصحاب دعوة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة أمثال أبي شادي وباكثير في مصر والسياب ونازك الملائكة والبياتي في العراق وخليل حاوي ونزار قباني في الشام، فهؤلاء استطاعوا تعديل البنية الوزنية للقصيدة العربية في الزمن الحديث على أساس التخلص من رتابة التوزيع الموسيقي الموروث، وقد لقي صنيعهم هذا استحساناً، ومن أجل ذلك شاع شعرهم، واستطاعوا أن يؤسسوا جمهوراً عريضاً من المستمعين ولعل نزار قباني في غزلياته وشعره السياسي من أهم الشعراء المعاصرين الذين نجحوا، على نحو منقطع النظير، في تأسيس قاعدة جماهيرية للشعر الحديث تذكّر بحال الشعر في عهوده الذهبية المنصرمة.

إنّ أصحاب قصيدة التفعيلة الذين ذكروا آنفاً في غالبيتهم من أصحاب القصيدة العمودية، إذ بدأ كل واحد منهم عمودياً في نظمه ثم تحول بعدئذٍ إلى قصيدة التفعيلة. ولهذا كان عملهم التحديثي ينضوي تحت إطار التطور المتزن الذي يرعى الأصالة أو الخبرات الثقافية التي حصلها الذوق الفني عبر مراحل تاريخية مختلفة، والجديد الذي تفرزه حركة الحياة المعاصرة، وهذا ما نقصده بالتحديث المتزن والذي تجلت أبرز ظواهره في قصيدة التفعيلة حين تمسكت بالأوزان الخليلية المعروفة التي بني على أساسها الشعر العربي أقدم نماذجه، وفي الوقت ذاته أعطت الشاعر قدراً من الحرية في إعادة توزيع التفعيلات على الوجه الذي يناسب التجربة الشعرية ويبرز خصوصيتها، وفي حالات يتاح للشاعر أن يزاوج بين تفعيلات من بحرين متقاربين، وهذا لم يكن متاحاً للشاعر من قبل، وقد سمح هذا التصرف للشاعر أن يمتد بالصورة إلى مالا نهاية، على اعتبار أنّ البيت الشعري لم يعد محدداً بعدد ثابت من التفعيلات، وإنما بات يطول ويقصر بحسب الحالة الشعورية

والفكرية للشاعر، دون مراعاة لقيد الوزن بحسب توزيع تفعيلاته السابقة، وهكذا بدت جهود أصحاب شعر التفعيلة مركزة بصورة واضحة على الصورة الفنية باعتبارها محوراً أساسياً في القصيدة الجديدة.

وهنا تحسن الإشارة إلى أن السياب كان من البارعين في جعل الصورة الفنية أداة لتجسيد الرؤية داخل التجربة الشعرية، وفي الوقت ذاته تشي بمسافة قطعها في تأمله الكون. إن الصورة بتعبير آخر شملت في أشعار السياب بعداً رمزياً يمثل التجربة الشعرية التي تتمخض عن حال تأمله الكون في علاقاته المتوافقة والمتضادة مما يجعلها ذات طابع جدلي يزيد من رصيدها الفكري والجمالي، فلو تأملت قوله في "أنشودة المطر":

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر(1)

تجد أنّ الصورة التي أشارت إلى جمال العينين يندغم فيها لونان: الاخضرار والسواد، والعينان كما يريد أن يقول جمالهما في سوادهما، لذلك شبههما بغابتي نخيل خضراوان، ولكن في ساعة السحر، أي في الوقت الذي يظهر فيه اللون الأخضر أسودَ لا بل شديد السواد، وهذا بعدٌ قائم على التأمل، والأمر الآخر هو أن الصورة يتنازعها شيئان المرأة والوطن، وهذا بحسب طبيعة الصورة المحدثة يندغمان في شيء واحد حيث لا يحسن الفصل بينهما حتى لكأن المرأة والوطن في الشعر الحديث إقليم واحد لا يتجزأ.

وأما أشد موجات التحديث الشكلي التي عصفت بالشعر الحديث، فكانت متمثلة بالنقلة الواسعة التي قطعها الوعي الشعري باتجاه الحداثة، وذلك بالتعبير عن اللحمة بين ما هو شعري وما هو نثري في شكل تعبيري أطلق على نفسه تسمية "قصيدة النثر". وهو تحول ذو شأن على صعيد الفن الشعري الحديث إذ تخطى دعاته التقييدات على صعيد الوزن والقافية والتركيب الشعري القائم على حدّ سواء.

لقد غدت القصيدة بموجب هذا التحول ركاماً لفظياً أشبه بالطلاسم التي ليس بوسع أي قارئ أن يحللها أو حتى يفهم الحد الأدنى من دلالاتها، إضافة لجهله المنطق الذي تقوم عليه والأسلوب الذي تقدم نفسها فيه. وعليه فإن مشكلة قصيدة النثر لا تكمن في تخطيها عنصري الوزن والقافية فحسب، فقد يكون ذلك أهون الشرور التي تمخضت عنها، وإنما المشكلة الحقيقية في صياغتها لغة جديدة تطابق ما ترمي إليه من طموحات في التغيير والتميز والريادة والاكتشاف والتقدم والتحرر من كل العوائق التي تحول بينها وبين كل ما يطرحها بعيداً عن الإسهام في حال التقدم التي تقف الحياة المعاصرة شاهدة عليها، ومن المفارقات أن يقف شاعر كالبياتي ليجمل كل ما تسعى الحداثة إليه على صعيد تجديد اللغة في قولةٍ واحدة، أو في جرعة غير موفقة حيث حوّل اللغة في بعض شعره رموزاً أو معادلات رياضية تفتقر إلى الحد الأدنى من الشعرية كما في قوله:

ولادة

الإبداع هو الحب

الحب هو الموت

الإبداع الحب الموت ولادة

فلماذا مات إذن نيرودا/ حكمت

ولماذا آخر وردة

في شرفة بيتي احترقت

ولماذا وردة حبي أفلت(2)

إن المتأمل هذا الشاهد يجد أن المشكلة ليست في الوزن، ولا في القافية، لأنه قد يلتقط إيقاعاً ناجماً عن هذين العنصرين فيه وإنما

. تخطي الوزن والقافية في قصيدة النثر لم يكن سوى إجراء شكلي مهّد لتجاوزات جوهرية أخرى على الصعيد اللغوي.

المشكلة في التركيب، أي في اللغة على وجه الخصوص. أنظر إلى القصيدة وقد تحولت بالفعل إلى ما يشبه المعادلات الرياضية، فلو أنك أبدلت كلمة (الإبداع) بالرمز (أ) وكلمة (الحب) بالرمز (ب) وأبدلت الضمير (هو) برمز (=) لكانت لديك المعادلة الرياضية الآتية:

أ = ب

ولو رمزت لكلمة (الموت) بـ(ج) لكانت لديك علاقة أخرى وهي:

ب = ج

وتستطيع تحويل السطر الثالث إلى معادلة أيضاً بإبدال كلمة (ولادة) بالرمز (د) فيصبح لديك ما يأتي:

أ + ب + ج = د

وهي تعادل التعبير الذي جاء به البياتي:

الإبداع + الحب + الموت = ولادة

ويضاف إلى ذلك أنه أسقط بعض أدوات الربط أو الضمائر من عباراته بصورة متعمدة مثل إسقاطه الضمير (هو) في قوله: "الإبداع الحب الموت ولادة"، ويريد كما قال أولاً: الإبداع هو الحب... وكذلك أسقط حرف العطف في قوله: "نيرودا/ حكمت" مستعيضاً عنه بالخط المائل (/) ليصنع تركيباً جديداً لا نظير له عند السابقين من الشعراء، غير أن صنيعه هنا ليس محموداً لما يحدثه من لبس يتأتى من جراء التركيب الذي لا تجيزه اللغة، والأصل أن يظهر حرف العطف في حيزه الحقيقي عندئذ يستقيم التركيب ليغدو (نيرودا وحكمت) يعني بابلو نيرودا الشاعر التشيلي وناظم حكمت الأديب التركي وهما معروفان.

والأمر الآخر الذي ضاعف من جفوة العبارة في هذا الشاهد التقديم بغير مسوغ منطقي مما يشي أنه مجرد رغبة لتقليد أسلوب اللغات الغربية في التعبير كما في قوله: "ولماذا آخر وردة في شرفة بيتي احترقت". فيُلاحظ أن إقصاء الفعل بغير موجب بلاغي إلى آخر العبارة ليس من أساليب العربية، وهذا بالطبع يزيد من غربة القصيدة الحداثية ويوسع الهوة بينهما وبين الجمهور، وهنا لابد من الإشارة إلى أن تخطي الوزن والقافية في قصيدة النثر لم يكن سوى إجراء شكلي مهد لتجاوزات جوهرية أخرى على الصعيد اللغوي، فالبياتي وهو من أسهم على نحو فاعل في إثراء قصيدة التفعيلة، قد قدم نماذج منها مراعياً قضايا الإيقاع، تنتمي إلى قصيدة النثر القائمة على التصرف الواسع في الاستخدام اللغوي، تكاد تكون أشد وأدهى من نماذج كثيرة قدمها الحداثيون لما تجاوزوا البنية الوزنية في القصيدة، ومن العجيب أن يغفل بعض منظري قصيدة النثر أمثال أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) عن مسألة التصرف اللغوي تلك، في حين انصب جهده على اقتباس مصطلحات النقاد الفرنسيين في هذا الباب. على أن نماذج الحداثة لم تكن بهذا العنت، فهناك نماذج جيدة منها كثيرة عند الماغوط وأدونيس وغيرهما.

. لعل نزار قباني، في غزلياته وشعره السياسي، من أهم الشعراء المعاصرين الذين نجحوا في تأسيس قاعدة جماهيرية للشعر الحديث.

2 . نقد الخليلي مقولة الحداثة الشعرية:

كان الخليلي في ديوانه (وحي العبقرية) متمسكاً بأصول الفن الشعري، مخلصاً فيه للشكل العمودي، راعياً كامل رسومه الفنية، بيد أنه في ديوانه الآخر (في ركاب الجمهور) نزع إلى تجديد الشكل فآثر النظم على طريقة الشعر الحر، أو كما سماه الشعر المطلق أو المرسل، وليس ذلك فحسب، وإنما وضع بين يدي ديوانه الآنف مقدمة نقدية تفرّع فيها كلامه على قضية الحداثة فرعين: الأول يقف فيه بجانب أصحاب الشعر الحر، وانسجاماً مع هذا الموقف جعل شعره في هذا

الديوان يجري وفق هذا الإطار، والآخر هاجم فيه أصحاب القصيدة النثرية، وقد أثار جملة من الأسباب لتسويغ موقفه هذا، ولسوف نعرضها فيما يلي بشيء من التفصيل.

بدا الشيخ الخليلي في مقدمة ديوانه (في ركاب الجمهور) قلقاً إزاء ما يخالط الأفهام من مغالطات إزاء قضية الشعر في العصر الحديث، ولم يكن دفاعه عن الشعر يصدر في حال من الأحوال عن قاعدة متصلبة، أو رأي متحجر لا يجيز التغيير والتجديد والحداثة، بل على العكس تماماً فقد كان من دعاة التجديد الذي يتناسب ومنطق الشعر، ويوافق طبيعته الخاصة، من أجل ذلك نجده في بدء مقدمته المشار إليها آنفاً يتساءل عما هو جوهري في الشعر وما هو متغير، يقول: "هل الشعر هو فقط شعر صحيح إن كان عمودياً مقفى صحيح الوزن معتدل التفعيلة يسحب ذيله بقافية مزوقة كأذيال خمار العروس، ولو لم يكن به ملمس الشعور المرهف، والإحساس الشاعري، ورقائق الغزل، ومطارف الوصف، واتزان الحماس (الحماسة)؟ أم أن الشعر في حقيقته فياض عذب نمير يتحدر من نبع (ينبوع) الشعور والأحاسيس فتجد القلوب المتفتحة والعقول الواعية تتناوله بلهفة قبل أن تنفتح عنه أكمامه لتلم به روح الحياة الناعمة فيأخذ بمجامعها وينفذ إلى أعماقها"(3). إن مؤدى التساؤل الذي أطلقه الخليلي يجعل من القضايا المضمونية، عناصر داخلة في المفهوم الذي صيغ للتعبير عن جوهر الشعر، إذ الفكر النقدي أهملها واقتصر على القضايا الشكلية التي شملتها تعريفات النقاد القدامى وعلى رأسهم قدامة بن جعفر في مقولته: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"(4). من أجل ذلك كان استيفاء النظر إلى مفهوم الشعر ببعديه المضموني والشكلي هاجساً لدى كثير من نقاد الشعر، وقد تكون الرؤية العصرية التي صاغها أحمد الشايب في محاولته إيجاد تعريف شامل للشعر من أظهر المحاولات التي رمت إلى استدراك ما تجاوزته تعريفات القدماء، يقول: "الشعر فن جميل، يعد أخاً للنثر الأدبي لاشتراكهما معاً في الخاصة الأدبية، وهي التعبير عما في النفس من فكر وشعور.."(5) إذ وجد تعريف الشعر عند المتقدمين يقتصر على الجانب الشكلي كما هو الشأن في تعريف قدامة بن جعفر الآنف. وواضح أن تركيز قدامة على العناصر الشكلية للشعر مؤداه تبيان حدّ منطقي للشعر قابل للقياس، بمعنى أن الشعر مهما تباين واختلف فإن تلك العناصر الأساسية: اللفظ والمعنى والوزن والقافية تبقى مشتركة وثابتة في آن، وهي كما كان يظن لا يطولها التغيير. وأما إهماله القضايا المضمونية فصادر عن كونها غير قابلة للمقايسة وهي مترجحة لا تتصل بمبدأ الثبات.

> . الشعر فن جميل يعد أخاً للنثر الأدبي لاشتراكهما معاً في الخاصة الأدبية، وهي التعبير عما في النفس من فكر وشعور.

ومما يؤخذ على تعريف قدامة أنه محا الفوارق بين الشعر والنظم، من أجل ذلك كثرت المحاولات الداعية إلى تجاوزه على اعتباره لا يصور جوهر الشعر، ومن هنا وجد الشيخ الخليلي مناسبة ليعبر عن موقفه من النظم، بعد أن أوشك الشعر العماني في باب واسع منه أن ينصهر في بوتقته(6)، وهذا الوعي العصري بوظيفة الشعر جعله يحدد الفوارق بين الشعر الحق والنظم، يقول: "إن الكلام ولو كان مقفى موزوناً لا يسمى شعراً ولا يمكن أن نطلق على صاحبه أنه شاعر، فأصحاب المنظومات العلمية والفقهية لا يدخلون في جماعة الشعراء مع وجود الوزن والقافية في منظوماتهم"(7). وكذلك يرى فارقاً آخر بين النظم والشعر ينحصر في كون النظم من الأساليب التي تسعف المتعلمين على حفظ المعارف، وأما الشعر الحق عنده "فهو ما دل على تجربة قوية ناضجة يستطيع القارئ من خلالها أن يدرك نمو التجربة وتسلسل الفكرة مع الالتزام بالوزن والقافية أو ما

يعبر عنه بالموسيقى الخارجية"(8). وهنا يضيف الخليلي إلى مفهوم الشعر التجربة الشعرية وما تنطوي عليه من رؤى وأفكار تغني تخيلات القارئ وتثري تطلعاته إلى الجمال، ثم يضم كلامه على مفهوم الشعر إلى كلام معاصريه على الوحدة العضوية وهو ما عبر عنه بقوله (نمو التجربة وتسلسل الفكرة..). صحيح أنّ الوحدة العضوية لم تكن مصطلحاً نقدياً عصرياً؛ على اعتبار أن تأسيس هذا المصطلح يرجع إلى أرسطو، وقد عرفه العرب منذ القرن الثالث على الأرجح في أثناء ترجمتهم كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ولكن ذلك المصطلح لم يلبِ حاجة لديهم إذ ذاك، فبقي الشعر العربي يقدم نفسه وفق مبدأ التنوع الذي يتيح للشاعر أن يقدم موضوعات مختلفة في قصيدة واحدة، كأن يتغزل ثم يمدح أو يهجو أو يفاخر، غير أن مفهوم الوحدة العضوية أمسى يناسب الذوق الفني في العصر الحديث الذي بات يزهد بالتنوع، ويسأم من التعدد، ويميل إلى الكلام الواحد المترابط.

. مفهوم الوحدة العضوية أمسى يناسب الذوق الفني في العصر الحديث الذي بات يزهد بالتنوع، ويسأم من التعدد، ويميل إلى الكلام الواحد المترابط.

ثم يمضي الخليلي محاولاً تعليل خروج الشعراء المحدثين على الشكل الشعري العمودي الموروث، يقول: "ولما كان التزام الشاعر بعمود الشعر الذي أقره الأدباء منذ عهد أبي تمام حتى أنكروا عليه الخروج عن عمود الشعر كما أوضح الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري أمراً ذا بال ويحتاج إلى صقل التجارب الشعرية وتطويعها لموسيقى الوزن والقافية"(9). وهنا لاحظ نفر من الدارسين أنه لا صلة بين عمود الشعر ومسألة الخروج على الأوزان والقوافي كما ذكر الخليلي أعلاه، وظن أن مسألة عمود الشعر متصلة بالموضوعات القديمة كالوقوف على الطلل والرحلة وما شابه ذلك يقول: "فهناك محاولات عامة أخرى مثل قضية "عمود الشعر" لا تتصل على الإطلاق بقضية الوزن، وإن كان اللبس يتسرب إلى هذه القضية غالباً فيجري الحديث عن الشعر العمودي باعتباره الشعر الملتزم بعروض الخليل، والشعر غير العمودي باعتباره الخارج عن هذه الأوزان، والواقع أن قضية عمود الشعر كانت متصلة بالالتزام أو عدم الالتزام بالموضوعات القديمة في القصيدة مثل الوقوف على الأطلال وبكاء الديار والارتحال إلى الممدوح..."(10). ويدحض عبد اللطيف عبد الحليم هذا الكلام مشيراً إلى أن فكرة عمود الشعر هي التي صاغها المرزوقي بصورة وافية في مقدمة شرحه ديوان الحماسة لأبي تمام، فذكر: "إن الشعر العمودي شيء، وعمود الشعر شيء آخر تماماً، إذ يتمثل عمود الشعر كما ذكر المرزوقي بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه..."(11). وهذا صحيح، وأما الموضوعات القديمة المتمثلة بالوقوف على الطلل والبكاء على الدمن والرحلة في الصحراء والتخلص بعد ذلك إلى المدح أو التفاخر أو الهجاء فهذا داخل في منهج القصيدة العربية الذي ذكره ابن قتيبة الدينوري في فاتحة كتابه "الشعر والشعراء" لما قال: "سمعت بعض أهل العلم يقول إن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين، إذ كان العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المَدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميلَ نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجود، ويستدعي إصغاء الأسماع؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه

بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسُرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ بالمديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل"(12).

ويقف الخليلي موقف المدافع عن التجارب الشعرية الجديدة المتمثلة بالشعر الحر، والتي وجد النقاد فيها خروجاً سافراً على عمود الشعر العربي وأوزان الخليل على حد سواء، وهنا نجده ينحاز إلى التجديد مستشهداً بتجربة أبي تمام التحديثية في قوله: "وفي الحقيقة فإن عمود الشعر بما يلزم من بحر معين وقافية معينة كان مثار جدل حتى إن أبا تمام نفسه اعتبر من الخارجين على عمود الشعر، ولم يفسد شعره ولم تقّل منزلته"(13).

وكذلك اعتمد في دفاعه عن شعر التفعيلة على الاستئناس بما آلت إليه الموشحات الأندلسية من تطور أثرى المخزون الشعري العربي، يقول: "وعلى ابتداء تاريخ الحركة الأدبية نجد أن فن الموشحات الأندلسية كان ثورة على عمود الشعر، ولكنها لم تكن فوضى القرن العشرين، إنما كانت ثورة منظمة استحدثت منها الموشحات الأندلسية التي وجدت الأذن العربية فيها خصائص الذوق الرفيع موسيقى ولحناً وإيقاعاً"(14).

وما يعنيه بفوضى القرن العشرين هنا يخص قصيدة النثر، التي رفضها جملة وتفصيلاً في قوله: "أما ثورة الأدباء المحدثين على عمود الشعر فقد تمخض عنها أمران: أحدهما مرفوض كل الرفض؛ لأنه لم يجد أذناً تتسجم معه، ولا يحمل معنى ذا أثر واضح في النفس، وأعني به الشعر المنثور أو الشعر الحر، وهو ذلك النوع ال[illegible]

اصطلاحي ولا قافية، فضلاً عن أنه لا يحمل تجربة ذات قيمة مؤثرة، أما النوع الثاني وهو ما بعير عنه بالشعر المطلق أو المرسل، وهو ذلك النوع الذي يحتفظ بالإيقاع دون الوزن، وهو ما يمكن أن نسميه الشعر الموزون المتعدد القافية، فهذا ما أعنيه بالكلام"(15).

إن الشيخ الخليلي ينتصر للشعر المرسل، وقد ذكر ذلك صراحة في قوله: (الشعر المطلق أو المرسل)، ومن المعروف أن الشعر المرسل مثّل في النصف الأول من القرن العشرين مدرسة شعرية مهمة، كان قد رفع لواءها طائفة من الشعراء أبرزهم جميل صدقي الزهاوي (1883 . 1936م) الذي كان من أشد دعاة تخطي القافية في الشعر الحديث، وقد كان ذلك بدافع تأثره باتجاهات الشعر المطلق في الآداب الغربية، وخصوصاً ما سمي (blank verse) كما يذكر بعض الدارسين(16).

ويضع الباحثون بجانب الزهاوي شاعرين آخرين كانا من دعاة الشعر المرسل هما توفيق البكري وعبد الرحمن شكري ليقف هؤلاء الثلاثة وراء هذا التيار الشعري مدافعين عنه بضراوة في مقالاتهم وفي مقدمات دواوينهم، وقد سوغ الزهاوي خاصة ميله إلى إرسال الشعر من قافيته، وهو المبدأ الذي قام عليه هذا الاتجاه الشعري، بقوله: إن القافية في الشعر العربي تشكل عبئاً ثقيلاً على الشاعر؛ لأنها تفترض الالتزام بحركة الحرف السابق لحروف الروي، كما أن المجرى، وهو الحركة الإعرابية للقافية، جزء منها، مما يجعل القافية تتحكم بالبناء النحوي للأبيات عموماً؛ ولهذا يبذل الشاعر طاقات إضافية لإقامة القافية، وهذا عنده لا يكون إلا على حساب المعاني.

[illegible] الجديد للشعر الذي دعا إليه [illegible] لم يجز الوزن على أية حال، [illegible]ـطي وحدة القافية، وقدم الزهاوي

. يقف الخليلي موقف المدافع عن التجارب الشعرية الجديدة المتمثلة بالشعر الحر، والتي وجد النقاد فيها خروجاً سافراً على الشعر العربي، وأوزان الخليل على حد سواء.

. غالباً ما يجري الحديث عن الشعر العمودي باعتباره الشعر الملتزم بعروض الخليل، والشعر غير العمودي باعتباره الخارج عن هذه الأوزان، والواقع أن قضية عمود الشعر متصلة بالالتزام أو عدم الالتزام بالموضوعات القديمة في القصيدة.

نماذج منه مثل قوله:

لموت الفتى خير له من معيشة
يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناس

وأنكد من قد صاحب الناس عالم
يرى جاهلاً في العز وهو حقير

يعيش نعيم البال عُشْرٌ من الورى
وتسعة أعشار الورى بؤساء

أما في بني الأرض العريضة مصلح
يخفف ويلات الحياة قليلاً

إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معاً
فأضيع شيء في الرجال حقوقها

وقد لاحظ بعض الدارسين أن الزهاوي في هذا الشعر لم يبتدع أسلوباً جديداً في الشكل والموسيقى والمجاز يلفت نظر القارئ إلى قيمة لم تكن قد انطوى عليها الأدب القديم(17). لهذا نجد أن جهود أحمد زكي أبي شادي، وهو من أشد المدافعين عن الشعر المرسل، تركزت فيما بعد على تخليص البيت الشعري من التناظر بين شطريه في ديوانه "الشفق الباكي"، في محاولة للتصرف في بنية الشعر على نحو لم يكن معروفاً عند الرواد، وكان دافعه إلى ذلك إتاحة المجال أمام الشاعر ليختار الشكل الملائم للتجربة، بغض النظر ما إذا كان الإيقاع الناجم عن ذلك التصرف يدخل تحت إطار ما هو موزون أو غير موزون، وبذلك أسس رسماً بنائياً مختلفاً اتخذ لنفسه تسمية جديدة بعد ذلك عرفت بالشعر الحر أو قصيدة التفعيلة ظلت تفرق نفسها عن تجارب الشعر الحر في العراق ولا سيما عند الملائكة والسياب من جهة الخلط بين الأوزان، إضافة إلى التحلل من القافية بصورة سافرة.

ونحا أحمد علي باكثير بالشعر الحر نحواً آخر، بدا ذلك في تكنيك جديد يقوم على اعتبار الجملة وحدة أساسية للنظم، بدلاً من الوحدة البنائية الصغرى المتمثلة في الشعر التقليدي بالبيت(18).

3 . الخليلي

في شعره المرسل:

كان من أهم الأهداف التي سعى إليها أعلام الشعر المرسل في الزمن الحديث، في محاولتهم إطلاق الشعر من قافيته، التحول من الغنائية إلى الدرامية، غير أنهم لم يصادفوا نجاحاً يذكر في هذا المجال، ولم يتمكنوا من الوصول إلى ذاكرة القارئ العربي ليجسدوا تلك المحاولات في اقتراح شعري يلبي حاجة جمالية لديه، لهذا كانت أبرز إنجازاتهم في هذا الباب لا تعدو حال النقل والترجمة أو نظم الأحداث التاريخية، وقد تمثل ذلك بما ترجمه علي باكثير من مسرحيات شكسبير بصور شعرية طليقة من القافية.

لقد مضى الشيخ الخليلي في ديوانه "على ركاب الجمهور" على سنن أعلام الشعر المرسل، ويمكن تبيان مواطن احتذائه على تلك التجارب بالنظر إلى النقاط الآتية:

1. لقد وضع الخليلي بين يدي ديوانه المذكور آنفاً مقدمة نقدية بيّن فيها موقفه من موجات التجديد التي عصفت بالشعر في هذا العصر، وقد آثر الشعر المرسل وفق صورته الحرة التي كانت راسخة عند كل من أحمد زكي أبي شادي وأحمد علي باكثير على وجه

الخصوص، وكان هذان الشاعران قد مهدا لأشعارهما بمقدمات نقدية مثلت الإطار النظري لشعرهما على اعتبار أن الشعر المرسل لم يكن شائعاً، وربما كان مستنكراً في وقتهما، لهذا كانا يدافعان عنه ليس في مقدمات دواوينهما فحسب، بل في مقالات وبحوث ومحاضرات عديدة لهما عن هذا الموضوع.

2. لقد تحلل الخليلي من القافية في ديوانه المذكور كما صنع أبو شادي، ثم تخلص من التناظر الذي يجعل البيت الشعري متضمناً عدداً ثابتاً من التفعيلات، واعتباره الجملة وحدة بنائية صغرى في القصيدة بدلاً من وحدة البيت في القصيدة التقليدية، على الصورة التي جرت عليها معظم أشعار باكثير.

3. لقد كان دافع الخليلي إلى إيثار الشكل المرسل ميله إلى الجانب الدرامي، فقصائده الأربع التي انطوى عليها ديوانه "في ركاب الجمهور" وهي: (كيف أعمل) وقد ذكر أنها قصة شعرية تدور حول الخليفة الأموي الوليد بن يزيد، موزعة على أحد عشر مقطعاً، و(صرامة الفاروق) وفيها اثنان وعشرون مقطعاً، (ولا تحتكمي) وقد تألفت من ثلاثة عشر مقطعاً، و(لقيط والخيلاء) جاءت قطعة واحدة، وليست بذات طول كما هو الشأن في القصائد السالفة، لا تعدو كونها من حيث المادة مقبوسات تاريخية، نظمت فيها الأحداث لغرض وعظي أخلاقي. ومعلوم أن الجانب الدرامي كان وراء انصراف كل من الزهاوي وأبي شادي وباكثير إلى النظم وفق إطار الشعر المرسل، ذلك لأن القافية كما زعموا كانت تحول دون التعبير عن الجانب القصصي في الشعر.

وخلاصة القول: لقد دأب الشعراء المحدثون على تطوير الشكل الشعري، ولم تكن الإسهامات في هذا الباب مقصورة على قطر من أقطار العرب دون قطر آخر، وإذا كان الزهاوي وعبد الرحمن شكري من الرواد في هذا المجال، ثم جاء أبو شادي وباكثير ليتابعا ذلك الجهد، فإن صنيع الشيخ الخليلي يعد صورة من صور التواصل الأدبي على نطاق الظواهر الفنية، تصب في آخر الأمر فيما نجم عن الذهبية الشعرية المعاصرة من تحولات تطول تجديد الشكل الشعري.

❐

. الشعر المرسل مثّل في النصف الأول من القرن العشرين مدرسة مهمة، كان قد رفع لواءها طائفة من الشعراء أبرزهم جميل صدقي الزهاوي.

الحواشي:

1. *السياب (ديوانه) ط، دار العودة بيروت 2000، مجلد: 1، ص:.132*
2. *البياتي (الأعمال الكاملة) ص:.423*
3. *الخليلي (في ركاب الجمهور) ط 1988، ص.17*
4. *ابن جعفر (نقد الشعر) تحقيق كمال مصطفى، ط2، القاهرة 1963، ص:.3*
5. *الشايب (أصول النقد الأدبي) ص:.295*
6. *أشار نفر من الدارسين إلى صلة الشعر العماني الحديث بالنظم أنظر على سبيل المثال (تطور الأدب في عمان) د. أحمد درويش، ص.211*
7. *الخليلي (في ركاب الجمهور) ص:.18*
8. *المصدر نفسه.*
9. *المصدر نفسه.*
10. *درويش، أحمد (تطور الأدب العماني) ص:.296*
11. *عبد الحليم، عبد اللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ص:.47*
12. *ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص: 1/.32*
13. *الخليلي (في ركاب الجمهور) ص:.19*

14 . المصدر نفسه.

15 . المصدر نفسه.

16 . س. موريه (الشعر العربي الحديث) ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، ص:.192

17 . المصدر نفسه.

18 . المصدر نفسه.

❑❑❑

المعرفـة الجمالــية
فـــي الموت

نزار علي غدير

تتحرك عقارب الساعة ببطءٍ، والوقت يمضي مسرعاً، والحركة هادئة... يخيِّم الصمت والسكون على المكان... تتحرك الشفاه بالابتهالات والدعوات... وفجأةً نسمع ذلك الصوت الذي كنا ننتظره بشغفٍ؛ صوت صراخ مولود جديد... إنَّها أول عملية شهيق يقوم بها كائن حيٌّ، وتعم السعادة والبهجة الجميع.

الحقيقة الأولى الَّتي نعلمها هي أنَّ هناك كائناً حياً قَدْ دخل خضم هذه الحياة. لا نعلم ما تخبئه له الأقدار؛ من سعادة أو شقاء، من غنىً أو فقر، من علمٍ أو جهل... ولكنَّ الحقيقة الأكيدة الَّتي نعلمها وتقف في ساحة اللاشعور من عقولنا هي أنَّهُ سيأتي يوم يموت فيه هذا المولود، يموت من دون أن يعلم هو نفسه من أين أتى أو إلى أين هو ذاهب.

"عندما يعي الوليد كونَهُ يبدو له أنَّهُ كان ثَمَّة موجوداً منذ الأزل، وأنَّهُ استيقظ من نوم لم يَدَعْ لديه أية ذكرى، وعبثاً يحدثونه عن مولده، فإنه لا يتوصل إلى بعث أية ذكرى... وإنَّ أحداً لا يقوم بتجربة بدء وجوده"[1]. فنحن لو تأملنا هذا الكون الواسع وهذا الوجود لولدت لدينا أسئلة كثيرة لا نجد لها كلها جواباً؛ "فمن منا لم يتساءل عن معنى الحياة وسر الوجود؟ ومن منا لم يقف مشدوهاً أمام لغز البداية والنهاية؟ ولكن الحياة ضنينة بأسرارها فلم تقدم للإنسان إجابات قطعية ولا مقنعة عن كل هذه الأسئلة الَّتي بقيت من دون جواب منذ وجد الإنسان، فبقي الإنسان حائراً عاجزاً عن تجاوز حدود عقله وجسمه، ومن هنا بقيت مشكلة الموت تمثل التحدي الأكبر الذي واجهته البشرية"[2].

والموت أمر حتميٌّ ليس على الإنسان فَقَطْ بل على كلِّ المخلوقات الكائنة على هذا الكوكب الذي مرَّ عليه الكثيرون، ومرَّ عليه الكثير الكثيرُ من الزمن، ولذلك فإن مشكلة الموت ليست وليدة اليوم وحسب بل إنها شغلت حيزاً كبيراً من تفكير

[1] عادل العوا: مقدمات الفلسفة . منشورات جامعة دمشق . دمشق . 1988م . 1989م . ص 385.

[2] غسان السيد: إشكالية الموت في أدب جورج سالم وآخرون . دار معد . دمشق . 1993م . ص 11.

– خير ... على إ... الإنسان ال... بالحياة الأ... هو الأهرام... تلك العجائب ... تبرهن على ... الإنسانية ... القدم تفكر ... الحياة والمو... وأن الفرد ... بوجوب و... حياة أخ... وجوب الخ... شيء آخر ... الجسد الم... سيعود يوماً ... لبعث الحياة ... الأجساد ... جديد.

الإنسان منذ قديم العصور. فقد عولجت هذه الإشكالية عبر مختلف مراحل الفكر البشري ومستوياته ابتداءً من الفكر الأسطوري مثل أسطورة جلجامش، ثُمَّ عالجها الفكر الديني من خلال أشهر الديانات؛ المسيحية واليهودية والإسلام، كما عالجها أيضاً الفكر الفلسفي من خلال ما قدمه كبار الفلاسفة من دراسات لهذه الظاهرة، وكذلك الفكر العلمي الذي لم يستطع الوقوف حيادياً أمام هذه المشكلة فقام بإلقاء بعض الأضواء على هذه الظاهرة التي أقلقت الجميع.

فما هو الموت؟

الموت في اللغة هو توقف الحركة، وهو أيضاً حالة السكون الَّتي تصيب العضوية تلك البنية الَّتي أدهشت الجميع، وشغلت العقول... ولكن ذلك كله ليس كافياً ولا شافياً لأنَّهُ لا يعدو كونه وصفاً خارجياً شكلياً للحالة، ولذلك لا عجب في القول إن أفضل وسيلة لدراسة الموت وفهمه والتغلب عليه هي مواجهته والذهاب إليه والعيش معه.

إنَّ كون الموت هادماً للذات قاهراً للأحلام يؤرِّق الإنسان ويسبب له التعاسة القلق، فليس هناك ما هو أكثر من الموت موضوعاً للكره عند الإنسان، "وليس من المتوقع إلاَّ في حالات نادرة جداً أن يندرج الموت في طائفة المثيرات التي تنجم عنها حالة السكينة بل إن الأكثر توقعاً هو أن ينتمي إلى فئة المثيرات الَّتي تترتب عليها حال القلق، فليس كالموت سبباً للقلق، إنَّهُ مرض الأمراض الذي لا شفاء منه أبداً، ولا علاج ناجعاً له مطلقاً"[1].

والقلق في المفهوم العام "هو انفعال غير سار وشعور كدر بتهديد أو همٍّ مقيم، وعدم راحة واستقرار، وهو كذلك إحساس بالتوتر والشدِّ، وخوف دائم لا مسوغ له من الناحية الموضوعية، وغالباً ما يتعلق هذا الخوف بالمستقبل والمجهول"[2].

وأما مفهوم قلق الموت فهو مختلف قليلاً وإن كان في الإطار العام مرافقاً لمفهوم القلق، "فقلق الموت كما يقول تبلر هو حالة انفعالية غير سارة يتعجل بها تأمل الفرد وفاته هو. ويعرفه هولتر أيضاً بأنَّهُ استجابة انفعالية تتضمن مشاعر ذاتية من عدم السرور والانشغال المعتمد على تأمل الفرد أو توقع أي مظهر من المظاهر العديدة المرتبطة بالموت"[3].

من هنا نجد أن محض تفكير الإنسان في حاله وتاريخه؛ من أين، أتى وإلى أين هو ذاهب، يولِّد عنده أسئلة كثيرة تولد هي بدورها عدم الراحة والقلق والخوف، وليس هذا الخوف إلا خوفاً من المجهول والغامض، فالناس أعداء ما جهلوا، "والخوف انفعال سلبي يوجد لدى الإنسان والحيوان، ويميل الإنسان في العادة إلى الخوف من المجهول والغريب والخفي، وفي الموت جوانب كثيرة مجهولة وغامضة وخفية وغير متوقعة، كما أن الموت خبرة جديدة غير مسبوقة، ولهذا السبب يخاف كل إنسان تقريباً من الموت، ولكن بدرجات متفاوتة. والخوف ضرب من الكره، وعلى الرَّغْم من ذلك فإنَّ هناك عوامل كثيرة تؤثر في مدى خوفنا من الموت وكرهنا له ومنها ضعف الإيمان

[1] أحمد عبد الخالق: قلق الموت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1987. ص 11-12.
[2] المرجع السابق: ص 27.
[3] المرجع السابق: ص 39.

وعدم قوة العقيدة وتناقض التسليم بأمور الدين"[1].

هذا من حيث حالة الخوف بشكل عام. إذا تعمقنا قليلاً في النفس البشرية سنجد أسباباً أخرى متصلة بطبيعة الإنسان بوصفه كائناً حيّاً يشعر بجسده ومعنى كلماتي أنه يشعر بجسده أي أنه يخشى الموت لما يحدثه ذلك من أعراض في الجسد المادي نفسه وتتجلى هذه الأعراض بأنَّ أكثر حالات الموت تأتي نتيجة لمرض ما أو حادث يرافقه الشعور بالألم "فإنَّ الثلاثية الألم . المرض . الموت ترتبط برباط متين ولذا فمن الطبيعي أن نخاف من الموت"[2]. إنه حادث الحوادث بل إنه مشكلة المشكلات، إنه دهشة الماضي والحاضر وسؤال المستقبل. وفي ظل عجز الفكر البشري عن إيجاد حلول مقنعة لإشكالية الموت جاءت الديانات السماوية للتخفيف من خوف الإنسان منه وذلك بمحاولة بعث اليقين في عقول الناس بوجود حياة أخرى يتساوى فيها الغني الفقير والسيد والعبد، الرجل والمرأة أمام الرب ليحاسب الجميع واعتبار الموت جزءاً من الحياة والحياة جزءاً من الموت وتكتمل الحكمتان في اختبار الإنسان وامتحانه كما جاء في القرآن الكريم: ﴿تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملاً وهو العزيز الغفور.."[3].

والتصوير الآخر للموت على أنه انقطاع وفناء شامل فإنه احتل حيزاً كبيراً من الفكر الإنساني، فالمشهد المثير لموت الإنسان والانقطاع المفاجئ عن التواصل مع العالم الخارجي كلها إشارات حملت بعض المفكرين على نفي العالم الآخر وهذا ما دفعهم للشعور بعبثية الحياة بقوة لا مثيل لها فإن كان الإنسان سيفنى فناءً شاملاً وإذا لم يكن ثَمَّة أمل في حياة أخرى فأي معنى يمكن أن تتحمله حياتنا[4]. وقد كان هذا الاعتقاد نابعاً من جهل الإنسان لما بعد الموت أو لما بعد الدفن مباشرةً وخوف الإنسان كله من الموت سببه هذا الجهل والتساؤل المستمر والدهشة التي تترك أثرها على الوجوه أثناء موت أحد الأشخاص.

"كم من الأجيال قد مرت على هذه الأرض وكم من الأجيال تستمر؟ أين هم؟ إلى أين ذهبوا؟ هنا وقف العقل البشري عاجزاً عن الإجابة على الرَّغْم من سعيه الحثيث للكشف عن هذا الجانب المطلع من الوجود بقي الإنسان نقطة صغيرة في محيط الحياة أقل أهمية من ورقة في غابة كبيرة فكما الورقة تسقط وتذبل وتموت من دون ضجيج كذلك الإنسان سيعود إلى حيث منتهاه الأبدي لا شيء يستطيع إيقاف حركة الزمن أو إعادته إلى الوراء فمن يجعلنا نسير نحو موتنا دون أن ندري؟ ولكننا في رحلة الحياة هذه لا نعرف أيضاً ماذا ينتظرنا في ظلمة القبر الأبدي لأن الموت انتقال من حال إلى حال من واقع معلوم إلى مصير مجهول"[5]. وعندما وصل الفكر البشري في هذا المستوى من العلم والمعرفة وفي مشواره الطويل مع مشكلة الموت أراد أن يضع النقاط على الحروف وأن يضع الموت على طاولة الدراسة في مختبر التجارب بأن يدرس ماذا بعد الموت منذ الثواني الأولى وأثر ما يحدث في الجسد المادي وتتجلى تلك العلامات كما يقر العلم "ببرود الجسم وانخفاض حرارة البدن حين تهبط الحرارة درجة مئوية كل ساعة ونقص وزن الجثة بسبب نقص مائها واتساع حدقتي العينين وعدم تأثرهما بالضوء

– البحث ... الموت عبارة ... قناع نضعه ... الوجه الحقيقي ... هو البحث ... الروح أو ... موضوع الر ... فإذا استطعنا ... نفهم ال ... ونحيط ... ونراها؛ ن ... بذلك قد تجا ... مشكلة الم ... تجاوزنا ح ... عقولنا وما تق ... لنا الحو ... وتخلصنا ... الخوف وال ... تجاه الموت.

(1) المرجع السابق: ص 18.
(2) أحمد عبد الخالق: قلق الموت. ص 18 + 19.
(3) القرآن الكريم: سورة الملك. الآيتان 1 و2.
(4) غسان السيد: الموت في أدب جورج سالم. ص 18. 19.
(5) غسان السيد: الموت في أدب جورج سالم وآخرون. ص 11.

وانعدام بريق العينين لأنهما يغوران ولا يعودان يتحركان وانعدام مرونة الجلد وفقدان الحس وتوقف القلب وانعدام النبض والنفس"[1].

لقد تأكدنا الآن من موت الجسد المادي ماذا نفعل الآن؟

أجمعت كل الشرائع والأنظمة والديانات على مواراة الجسد في التراب تحت الأرض وفيها من اتخذ طريقاً آخر في إتلاف الجثة كالحرق. وبما أننا في مجتمع اعتقد بأولوية الدفن في التراب وأفضليته، وقد أكد العلم الحديث أنه أفضل وسيلة وأفضل الأساليب المتبعة للحماية من مفاسد الجثة هو مواراتها في التراب الذي ستعود إليه لذلك سنقوم الآن بالنزول في القبر لنرى ماذا يحدث هناك.

جسد ابن آدم بعد ساعات من وفاته يصبح جيفة لا تساوي شيئاً وذلك نتيجة عدة تبدلات فيزيائية وكيميائية وجرثومية لجسده سواء قبل الدفن أو بعده وقد أشار العلماء إلى هذه التبدلات واستناداً إلى الدراسات العلمية التي قدمها العلماء نتكلم عن هذه التبدلات بالتفصيل:

أولاً: التلون الرمي وهو أول تبدل فيزيائي يطرأ على جسد الميت ويتمثل هذا التلوث بظهور بقع زرقاء كبيرة أو صغيرة في بعض المناطق من الجسم المنخفضة وذلك بسبب انحدار الدم بتأثير الجاذبية الأرضية إلى هذه المناطق المنخفضة مثل الظهر والوجه الخلفي للأطراف وهذا التلوث يظهر بعد ساعتين من الوفاة.

ثانياً: التيبس الرمي وهو انقباض عضلات الجسم الإرادية واللاإرادية. ويرى العلماء أن سبب هذا التيبس هو تحول السكر المخزون في العضل إلى حمض اللبن مما يفقد الخيوط العضلية خاصية المرونة والتقلص وهذا التيبس يبدأ بعد ساعتين من الوفاة ويزداد تدريجياً حتى يعم الجسم كله بعد اثني عشر ساعة من الوفاة ويظهر أول ما يظهر في عضلات الفك السفلي ثم عضلات الوجه فعضلات الجزع ثم يعم عضلات الجسم كله ويرى العلماء أن هذا الانقباض والتيبس في العضلات يبقى لمدى يومين بعد الوفاة ثم يزول تدريجياً بسبب تأثير التفسخ الذي يقلب التفاعل الكيميائي للأنسجة الميتة من التفاعل الحمضي إلى التفاعل القلوي.

ثالثاً: التعفن الرمي وهو تعفن جسد الميت وانطلاق الغازات العفنة الكريهة منه وذلك سببه عدة عوامل أهمها:

أ- تأثير الجراثيم الهوائية واللاهوائية التي كانت عاطلة في الأمعاء قبل أن تجتاز الأغشية المخاطية للجسم عن طريق الدم وهذا يؤدي إلى إفساد المواد العضوية في الجثة ومن جراء ذلك تنتشر الغازات الغضة الكريهة.

ب- تحول الأنسجة الشمعية في الجثة إلى مادة شمعية لينة ذات أحماض شمعية مشبعة كريهة الرائحة على نحو يصعب وصفه حقاً.

ثم بعد ذلك ماذا يحدث؟

يحدث بعد كل هذا تشوه في هيئة الجثة حيث ينتفخ البطن وكيس الصفن ثم ينتفخ الوجه والمقلتان حيث تجحظان ثم ينتفخ اللسان ويبرز من الفم ويخرج جميع ما في البطن والأحشاء بفعل انطلاق الغازات من جميع فتحات الجسم من السبيلين والفم وفتحتي الأنف والأذن ويصحب كل هذه الأشياء رائحة كريهة منفرة ومضرة ويرى

[1] عبد الرزاق مصطفى كيلو: الموت في البداية وحتى النهاية . دار المنارة . سورية . 1992. ص 49 . 50.

النظرية ... ـيئة حول ... ـعة الضوء ... ن: إن الضوء ... ل في مسيرته ... ـيعته مرة ... ـة، وأخرى ... ـيماً، ... ظريتان ... ـيحتان، وهما ... املتان.. وهذا ... ي أن عالم ... ـدة وعالم ... ح، عالمان ... ـبودان ... اخلان أحدهما ... خر.

العلماء أن هذا التعفن يبدأ بعد يومين من الوفاة ويستمر حتى أسبوع.

رابعاً: التفسخ الرمي: وهو تحلل الجسم وتفسخه وتحوله تدريجياً إلى سوائل ثم إلى غازات ثم يتبخر في الهواء ويساعد على هذا التفسخ عوامل عدة أهمها:

أ- درجة حرارة الوسط الذي دفنت فيه الجثة ولذلك فإن التفسخ يكون في الصيف أكثر وأسرع منه في الشتاء.

ب- درجة الرطوبة ودرجة رطوبة الجسم من لحم وعظم تسهم كثيراً في عملية التفسخ فالعظام والأسنان مثلاً لا تتفسخ لأن أنسجتها قليلة الماء ولكن سرعان ما تتفسخ إن أصابها ماء كجثث الغرقى وعلمية التفسخ هذه تبدأ بعد أسبوع من الوفاة وتتكامل خلال شهر.

خامساً وأخيراً: مرحلة العظام النخرة وهي الحالة التي يظل عليها ما بقي من الجثة لا يعتريه النخور ما دامت لم تتعرض لعوامل غير طبيعية كالماء والهواء مثلاً وهذه الحالة تسمى بالعظام النخرة وقد أشار ربنا عز وجل إلى هذه الحالة على لسان منكري البعث بقوله ﴿يوم ترجف الراجفة تتبعها الرادفة قلوب يومئذ واجفة أبصارها خاشعة يقولون أئنا لمردودون في الحافرة إئذا كنا عظاماً نخرة قالوا تلك إذاً كرة خاسرة﴾[1]. وهذه العظام مهما بليت فإنه يبقى منها جزء لا يعتريه البلى أو الفتت أو الفساد[2].

[1] *القرآن الكريم: سورة النازعات. الآية 6. 12.*

[2] *عبد الرزاق مصطفى كيلو: الموت من البداية وحتى النهاية. ص 54. 58.*

إن هذه التحولات الفيزيائية والكيميائية التي تقوم بتحليل ذلك الجسد المادي وتفكيكه وتفسخه إلى فتات ورفات هي التي دعت البعض إلى عدِّ الموت فناءً وتلاشياً ليصبح الإنسان لا شيء. "إن النظريات التي تتناول حال الموت نظريات سدى فلم يصلنا عن ما وراء الوجود علم بأدنى تجربة ولذا يقول بعض الناس الموت لا شيء الموت هو العدم"[3]. العدم، اللاشيء التلاشي، هل يمكن لأحد منا أن يتخيل أن كل هذه الأنا والذات والخيال والحلم والذاكرة والعقل ستفنى الفناء التام؟ كلاًّ، الكلُّ يبحث في ذاته والجميع يحلون شيئاً ما في أنفسهم الكل يؤمن بأن هناك ما لا يستطيع أن يؤثر عليه الدود والتفسخ ذلك أن الوجود غائب عن ذاته في اليأس حيال العدم أو إنه موجود أمام ذاته في يقين الخلود.

وخير مثال بين أيدينا اليوم على إيمان الإنسان منذ القديم بأن هناك حياة أخرى غير هذه الحياة الدنيا هي تلك الصروح الهائلة الواقفة في وجه البلاء والدمار الواقفة في وجه الوجود والزمان والتاريخ الموجودة بجوار رمز الحياة المصرية أولاً وهو نهر النيل إنها الأهرامات تلك العجائب التي تبرهن على أن الإنسان منذ القديم والماضي البعيد تفكر في الحياة والموت ورأى بوجوب وجود حياة أُخْرَى، وجوب الخلود، شيء آخر غير الجسد المادي سيعود يوماً ما لبعث الحياة في الأجساد من جديد لذلك كان الفراعنة والكهنة والسادة يلجؤون إلى التحنيط بالمحافظة على الجسد المادي في هذه القبور الكبيرة.

أما سقراط ذلك الفيلسوف العظيم ببساطته وعلمه وتواضعه قد أكد في حياته وأثناء موته على أنه لن يموت هو بذاته ولكن ما يبدو أنَّهُ

[3] *عادل العوا: مقدمات الفلسفة. ص 387.*

– هناك عو... تؤثر في خ... من الموت... ضعف الإ... وعدم قوة الع... وتناقض التـ... بأمر الدين.

– كل إنسان يخاف من الموت تقريباً، ولكن بدرجات متفاوتة.

فنى في التراب هو جسده وذلك بقوله عندما سأله أقريطون كيف يجب دفنه ابتسم وأجاب: "يأبى أقريطون أن يعترف إلا سقراط هذا الذي هو هنا والذي يخاطبكم الآن على أنه أنا في الحقيقة. إنه بالأحرى يؤمن بأنني ما سيراه بعد فترة وجيزة في صورة جثة ولذا فإنه يسألني كيف يجب دفني ويمضي سقراط قائلاً: أما إذا رأى أصدقائي إحراق جثتي أو دفن جسدي فإن عليهم ألا يحزنوا كما لو أن شيئاً فظيعاً حل بسقراط. ليمتنعوا عن القول أن سقراط نفسه هو الذي يحملونه أو يدسونه في التراب إنما يدفنون جسده وحده على النحو الذي يستحسنه أصدقاؤه والذي يبدو أنه أفضل ما يوائم العادات المألوفة، أما هو بذاته فيكون قد حلق طائراً منذ زمن طويل"[1]. هذا ما أكدته الفلسفة وما قالته الديانات السماوية وغير السماوية وما أراده الفكر البشري ألا وهو وجوب وجود شيء آخر غير الجسد المادي هو الذي سيذهب ويرحل إلى عالم الخلود فما هو هذا الشيء.

إننا عندما نحاول أن ندرس الموت لا نستطيع التخلي عن فكرة جوهرية أساسية في هذه الدراسة وهي فكرة مفهوم الروح لأن مفهوم الموت ومفهوم الروح مرتبطان ببعضهما البعض ارتباطاً وثيقاً ولا نكون خياليين أو متجاوزين لحدود المنطق ولا يدهش أحد أن نقول أن البحث في الموت ما هو إلا قناع نضعه على الوجه الحقيقي ألا هو البحث عن الروح أو في موضوع الروح. فإذا استطعنا أن نفهم الروح ونحيط بها ونراها نكون بذلك قد تجاوزنا مشكلة الموت تجاوزنا حدود عقولنا وما تقدمه لنا الحواس وتخلصنا من الخوف والقلق تجاه الموت بل أكثر من ذلك أننا بهذا الفهم نستطيع الحياة بسعادة والموت بسعادة بكامل أبعاد هذه السعادة وبكل ما تحمله من معنى وتتضمنه من حكمة لذلك سنقوم الآن برحلة إلى عالم الروح قد تكون هذه الرحلة أروع وأجمل رحلة ندخل عالمها ولا يتذكر إلا أولي الألباب.

عندما نريد أن نعرف الاستدلال في المنطق نقول إنه تلك العملية الذهنية التي ننتقل منها من شيء متاح لنا معرفته إلى شيء آخر يرتبط بالشيء الأول بطريقة معينة ويكون قبولنا لهذا الشيء الجديد متوقفاً على قبولنا للشيء الأول بطريقة معينة أما القياس الذي هو نوع من أنواع الاستدلال غير المباشر فهو أن ننتقل فيه من المعلوم إلى المجهول بواسطة معينة ومن هذا المنطلق في وضع أسس ومسلمات نبني عليها المعرفة نقول:

"إن المادة اليوم لا تصد المفكرين عن عالم الحقائق المجردة ولا هم يتخذون من صلابتها وجسامتها شرطاً للحقيقة الثابتة، فإن الحقيقة المادية نفسها لا تثبت اليوم بمجرد الصلابة والجسامة ولا تزال ترتد إلى أصولها حتى تؤول إلى عدد من الهزات في ميدان مجهول هو ميدان الأثير وميدان الفضاء. فالمادة في القرن العشرين قد اقتربت من عالم الفكر المجرد بل دخلته وأصبحت في تقدير الثقات عملية رياضية أو نسبة من النسب التي تقاس معادلات الحساب"[2].

ويتطلب هذا الأمر منا أولاً أن نفهم طبيعة هذه المادة بما قدمته التجارب العلمية على تصوره وتصويرها وفهمها والتسليم بها لجعلها أساساً يبنى عليه العلم الحديث ولذلك نستطيع القول إن "من أوليات الفيزياء الحديثة أن جميع المواد الصلبة أو بالأدق تلك التي تبدو لحواسنا صلبة في هذا الكون تتكون من مجموعة عناصر يبلغ عددها

---

[1] عادل العوا: مقدمات الفلسفة. ص 396.

[2] رؤوف عبيد: الإنسان روح لا جسد. دار الفكر العربي. 1971م. ص 24-25.

تقريباً مائة عنصر وواحد وتشكيل المواد يتوقف على عدد العناصر الداخلة في تركيبها فهناك مواد مكونة من عنصر واحد وهناك مواد مكونة من عدة عناصر والجزيء هو وحدة المادة وهو ينقسم ويتفتت إلى ذرات متناهية في صغرها إلى أقصى مدى والمادة التي تتكون من ذرة واحدة تسمى عنصراً أما تلك التي تتكون من أكثر من ذرة فتسمى مركباً فمثلاً الأكسجين عنصر والهيدروجين عنصر آخر حين أن الماء يتكون من اتحاد هذين العنصرين فهو مركب وعدد وأنواع الذرات بسيط جداً لكنها تتكرر بأوضاع مختلفة. فالمادة مهما اتخذت من أشكال خارجية هي في حقيقتها عبارة عن أحجار متماثلة والأرض بأكملها وبموادها التي لا تحصى تبدو لعلماء الطبيعة الحديثة عبارة عن بناء مقاوم بواسطة أحجار متشابهة وبين العناصر المختلفة يوجد 14 عنصراً فقد تتكرر بكثرة في هذا البناء أما ما عداها فلا يظهر إلا نادراً. ولذا يقول سيرجينز إن اتحاد العناصر هو الطبيعة، وهو أشبه ما يكون باتحاد ثلاثة ألوان في الطباعة لإنتاج جميع الألوان الموجودة في الطبيعة تقريباً علاوة على درجات متفاوتة غريبة لتلك الألوان لا توجد في الأرض ولا في السماء وجميع المواد الصلبة مكونة في نهاية المطاف من ذرات، والذرات مكونة من إلكترونات وبروتونات وللذرة محيط وفي قلبها نواة ويسبح في محيطه في مدارات محددة أجسام خفيفة جداً ذات شحنة كهربائية سالبة تسمى بالإلكترونات أما نواتها فتتكون من بروتونات وهي أجسام ثقيلة نسبياً ذات شحنة كهربائية موجبة كما تتكون من نيوترونات وهي متعادلة من الوجهة الكهربائية والبروتون يعادل وزن الإلكترون 1840 مرة ووزن الذرة يتوقف على وزن البروتونات التي تكونها وقد عرف أن ذرة غاز الأيدروجين مثلاً تحتوي على إلكترون واحد حين تحتوي ذرة غاز الهليوم على اثنين والأوكسجين على ثمانية واليورانيوم على 92 إلكتروناً وهي أثقل ذرة موجودة في الطبيعة وخصائص الذرة تتوقف على الإلكترونات ويتساوى عدد الإلكترونات التي تدور في محيط كل ذرة مع عدد البروتونات الكامنة في نواتها ويكون إحساسنا بالمادة عن طريق تأثير الإلكترونات والبروتونات في حواسنا فالإحساس بالمادة وصف للتعبير عن هذا التأثير فيها أن البروتون والإلكترون في النهاية جسيمان كهربائيان متضادان في الشحنة فالبروتون موجب الشحنة إذ إن الإلكترون سالب الشحنة كما قلنا وهذا التأثير يحدث عن طريق الاهتزازات التي تثيرها في الأثير إلكترونات الأجسام الصلبة وبروتوناتها فتحدث بدورها تأثيرها في إلكترونات جسومنا وبروتوناتها والمادة الفيزيقية عبارة عن اهتزازات بين حدين ثابتين أمكن للعلم المادي تعيينهما وهذه الاهتزازات التي تؤلف العام الفيزيقي كله يتراوح مداها بين 34000 إلى 64000 موجة في البوصة الواحدة تمثل اهتزازات الطيف المنظر الذي يقع ما بين اهتزازات الأشعة دون الحمراء انخفاضاً والأشعة البنفسجية ارتفاعاً. أما إذا أردنا القياس بسرعة الاهتزاز في الثانية . لا بطول الموجة في البوصة . فإن العالم الفيزيقي يتراوح بين 750 بليون ذبذبة في الثانية و400 بليون ذبذبة فيها.

والاهتزاز خاصية عامة لكل درجة من درجات الوجود في الكون والفارق الوحيد بينها هو رتبة الاهتزاز التي يهتزها أي شيء في هذا الكون"[1].

---

[1] رؤوف عبيد: الإنسان روح لا جسد. ص 27. 29.

فنحن لو تأملنا في قياس من ذبذبات الألوان والمواد عن طريق الإشعاع أو سرعة الاهتزاز نجد أن "اللون الأزرق سرعة اهتزازه تساوي 634 بليون ذبذبة في الثانية والأخضر 570 بليون والأصفر 520 والبرتقالي 500 بليون والأحمر وهو أقلها اهتزازاً فسرعة اهتزازه 434 بليون ذبذبة في الثانية وثمة منطقة أخرى مجهولة من العلم المادي لكنه مع جهله طبيعتها يسلم بوجودها ويرتفع اهتزازها من 570 إلى 1500 بليون ذبذبة في الثانية وتليها ارتفاعاً منطقة اهتزاز أشعة إكس التي تتراوح بين حوالي 3000 بليون و 30.000 بليون ذبذبة. وتحتوي الاهتزازات من أدناها في الصوت إلى أعلاها في أشعة إكس على 57 سلماً لا تستطيع حواسنا أن تدرك منها سوى 13 سلماً أو أقل من ذلك عن طريق جهازنا العصبي المادي.

وتبعث الشمس ضوءها في شكل ذبذبات أثيرية يبلغ معدل سرعتها أربعمائة بليون ذبذبة في الثانية، وهذا الضوء نستقبله بحواسنا بحسب الظاهر لكن نستقبله بحسب الواقع بعقولنا، لأن السمع والنظر والشم والذوق واللمس عمليات عقلية قبل كل شيء وهذه الآن حقيقة يلم بها تماماً العلم المادي وذلك لأن الذبذبات المختلفة تمر بحواسنا. كلها وبغير استثناء أية ذبذبة منها فلا نشعر فيها إلا بما تستطيع عقولنا أن تتحمل تسجيله أما ما عداه فتمتنع هذه الحواس أو بالأكثر دقة تعجز عن تسجيله بقدر عجز العقل الذي يحكمها عن هذا التسجيل.

وعندما يزداد عدد الذبذبات يتغير الضوء إلى لون وكل تغيير تنشأ عنه ذبذبات أقل من سابقتها في سرعتها أو أكثر فإذا تكلمنا عن العشب باعتباره أخضر وعن السماء باعتبارها زرقاء وعن الورد باعتباره أحمر فإننا نعلم أن هذا لا يصدق إلا في عقولنا فقط. لأن الإحساسات التي نحس بها نتيجة ذبذبات الأمواج الضوئية إنما تحدث الآثار اللونية وعندما تنخفض هذه الذبذبات إلى ما دون الأربعمائة بليون في الثانية فإننا نحس بها كحرارة ومن هنا نرى أيضاً أن الحرارة فإنما هي في عقولنا. وكما أن رسالة العقل هي أن يستقبل قدراً ضئيلاً من تموجات الطبيعة عن طريق المخ (طالما كان مرتبطاً به بسبب الحياة التي نحياها فإن كل فكرة يفكر فيها العقل إنما هي بدورها عبارة عن تذبذب وتموج مشحون بطاقة كهربائية مغناطيسية تنبعث منها ولا سبيل إلى رفع معدل ذبذباتنا العقلية إلا إذا كان مدار تفكيرنا أفكاراً نقية راقية حتى تكون عقولنا محطات إرسال واستقبال في نفس الوقت للأفكار النقية التي تُحدِث الصحة والمرح والسعادة والسلام لصاحبها"[1].

نستطيع أن نتذكر هنا ما تؤمن به عقيدة اليوغا بشأن التأمل المحض للوصول إلى الحالة التي يستطيع من خلالها ممارس اليوغا السيطرة على وظائف أعضائه الحيوية في جسده المادي وما تنبغي الإشارة إليه أيضاً أن من المسلم به أن خلايا المخ تعمل كمولد كهربائي يبعث الكهرباء إلى الأعصاب التي تبعث بها إلى الخارج في صورة أمواج أثيرية تشبه تلك التي تبعث بها محطات الإرسال المختلفة وهذه الكهرباء النسبية ذات نشاط فعال لأنها من النوع الديناميكي وتتفاوت درجات اهتزازها تفاوتاً ضخماً"[2].

ومعنى ذلك أن كل هذا اللون الذي تعودنا أن نصفه بأنه مادي عبارة في النهاية عن قوة أو طاقة كهربائية إيجابية. سلبية في وقت واحد، لكنه يبدو لحواسنا صلباً من باب خداع الحواس التي تضللنا في كل جزئية صغيرة من جزئيات هذه

(1) *رؤوف عبيد: الإنسان روح لا جسد. ص 40 . 41.*

(2) *المرجع السابق. ص 41.*

الحياة المادية.

﴿فلا أقسم بما تبصرون وما لا تبصرون﴾[1] ولذا لا تصلح الحواس أساساً سليماً لأية حقيقة علمية ولولا الظواهر الوساطية لظلت حواسنا تذكر تماماً عالم الروح لأنها تجهل وجوده فحسب لا لأنه غير موجود[2]. فإن أشكل عليك شيء من ذلك فاحمله على جهالتك فإنك أول ما خلقت به جاهلاً ثم عُلِّمت وما أكثر ما تجهل من الأمر ويتحير فيه رأيك ويضل فيه بصرك ثم تبصره بعد ذلك[3].

إن المادة تدل دائماً على عقل وتتبادل التأثير معه لأن المادة تؤثر في العقل، كما أن العقل يؤثر في المادة وكل شيء نلمسه أو نسمعه أو نراه أو نسمعه أو نتذوقه عبارة عن تأثير في درجة معينة من الاهتزاز كما قلنا وحواسنا تدرك . عن طريق العقل . قدراً ضئيلاً جداً من تموجات الكون ويفلت منها ما عداها بما في ذلك حاسة اللمس التي قد نتصور أحياناً أنها لا تخدعنا في اكتشاف "الماديات الصلبة" مع أن من الماديات ما قد يتجاوز في اهتزازه مستوى معين هو مستوى 64000 موجة في البوصة فلا نعود نشعر به بل ننكر وجوده إنكاراً تاماً مع أن وجوده الآن حقيقة علمية كوجود المادة الصلبة التي يتجاوز اهتزازها مدى ما"[4].

وإذا كانت المادة الصلبة تمثل واحدة فحسب من ملايين الأسرار الكونية فإن الضوء هو أغرب هذه الأسرار، لأن أمواج الضوء تنفذ في الفراغ الذي يملأ الفضاء ويتخلل كل شيء حتى المادة الصلبة وحتى الأثير الذي يعتبر بمثابة ناقل للضوء في نظرية الاهتزاز، يرى أنشتاين أنه غير لازم وأنه يمكن طرحه جانباً ومع ذلك يظل مهام الفيزياء الحديثة لطبيعة الكون على حاله دون تغيير من ناحية لزوم وجود مستوى للوجود يلي في سرعة اهتزازه عالم المادة ومن ناحية التداخل المحتمل بين العالمين ومن ناحية كافة ما تؤدي إليه نظرية النسبية من نتائج تسبب الذهول والحيرة.

وقد بين أنشتين بمعادلاته الرياضية كيف أن سرعة الضوء هي الأمر الثابت الوحيد في الكون وكيف أن الزمن والفضاء عاملان نسبيان يستمدان قياسهما من علاقتهما بسرعة الضوء. وهكذا أبعد أنيشتين بمعادلاته من الكون كل حقيقة ثابتة فيما خلا الضوء...

أليس الله نور السموات والأرض؟... فهو الحقيقة الثابتة الأزلية الوحيدة وما عداه إلى زوال وفي معادلته المشهورة التي تبسط التساوي بين المادة والنشاط أثبت أنيشتين أن النشاط في أية ذرة من ذرات المادة معادلة لكتلتها أو وزنها مضروباً بمربع سرعة الضوء:

$$\text{ط} = \text{ل} \times \text{سر}^2$$

ويتم إطلاق القوى الذرية عن طريق إفناء الذرات المادية وبهذا كان موت المادة يمثل ولادة العصر الذري[5].

وهذا يعني باختصار شديد وبمقارنة نسبية أ ... " المادي يمثل ولادة الجسد الأثيري

:.

الضوء قانون حسابي أو مقدار

ـناك حقيقة مطلقة في الـ

– القلق إحساس بالتوتر والشدّ وخوف دائم لا مسوغ له من الناحية الموضوعية.

– الموت هو مرض الامراض الذي لا شفاء منه أبداً ولا علاج ناجعاً له مطلقاً.

---

(1) القرآن الكريم . سورة الحاقة . الآيتان 38

(2) رؤوف عبيد: الإنسان روح لا جسد . ص

(3) علي بن أبي طالب: نهج البلاغة . 1412هـ . ص 395.

(4) رؤوف عبيد: الإنسان روح لا جسد . ص

ـسان روح لا جسد . ص 42.

186.300 ميل في الثانية (وهي سرعة الضوء) بل لأنه لا يوجد جسم مادي تزيد كتلته تبعاً لسرعته يمكن أن يبلغ أبداً سرعة الضوء وبتعبير آخر فإن الجسم المادي المتناهي الكتلة هو الذي يمكن أن يعادل سرعة الضوء وتأسيساً على هذه الحقائق العلمية يقول الحكيم برمهنسا يوجانيزا: فالمعلمون الذين يستطيعون أن يتجسدوا وأن ينفضوا عنهم أجسادهم أو أية مادة أخرى وأن ينطلقوا بسرعة الضوء ويستخدمون أشعة النور الخالقة في إحداث أي مظهر مادي قد وفوا بالشرط الضروري الذي قال به أنيشتين بأن كانت كتلتهم غير متناهية... والجاذبية سواء أكانت القوة التي قال بها نيوتن أو القصور الذاتي الذي قال به أنيشتين عديمة الحول في إرغام الروح المتجسدة لإظهار الخاصية الثقل الذي هو الشرط المميز للجذب في الأشياء المادية فالشخص الذي يعرف أنه الروح الموجودة في كل مكان لا يعود يخضع لتأثير الجسم بمقاييس الزمن والفضاء. والإنسان الذي يخرج وعيه بالخالق يحس بالجوهر الكوني كنور ولا فرق لديه بين الأشعة الضوئية المكونة للماء والأشعة الضوئية المكونة لليابس. فإذا تحرر من الإحساس بالمادة ومن أبعاد الفضاء الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع) ومن البعد الرابع وهو الزمن نقل جسمه النوراني بسهولة فوق الأشعة الضوئية للتراب والماء والنور والهواء، ومن ذلك الحين ينظر إلى المادة ككتلة غير متميزة عن الضوء[1].

وكما نعلم أن النظرية الحديثة حول طبيعة الضوء تقول بأن الضوء يشكل في مسيرته وطبيعته مرةً موجة وأخرى جسيماً والنظريتان صحيحتان وهما متكاملتان. أي إن عالم المادة وعالم الروح عالمان موجودان متداخلان أحدهما بالآخر ولكنَّ تفاوت رتبتي اهتزازهما تفاوتٌ شاسع جعل من أحدهما كائناً محسوساً منظوراً ومن ثانيهما كائناً غير محسوس ولا منظور وإن كان هو بذاته مصدر الحس والنظر وإذا كان التخلي عن الجسد المادي بالوفاة يكشف للحياة الجديدة عن وجود الجسد الروحي ويعطيه مظهره المادي فإنه يكشف في نفس اللحظة عن المستوى الروحي للحياة الطبيعية ويعطيها نفس هذا المظهر الخاضع للنظر وللإحساس..[2].

وذلك كله يوضح لإفهامنا بطريقة محدودة جداً كيف أن عالم الروح جزء من هذا العالم وأنه مادي وإن تكن مادته من الرقة واللطف بحيث لا تستطيع حواسنا إدراكها وأننا نحن في هذه الدنيا الآن أرواح تغلفنا أجسام فيزيقية، وأن الموت ما هو إلا انفصال الجسم الأثيري أو الروحي عن الغطاء الفيزيقي، والجسم الأثيري هو الجسم الحقيقي الباقي وهو في شكله نسخة طبق الأصل من مقابلة الفيزيقي. وعلى هذا الاعتبار يسهل علينا أن نفهم كيف أنه بتوافر شروط خاصة لا نعرفها يستطيع هذا الجسد أن يغلف نفسه بمادة فيزيقية ثم يعمل تحت رقابة العقل كما نعمل نحن أنفسنا[3].

وهنا نريد أن نقول شيئاً وهو أن اهتزاز الكون كله أو تذبذبه على هذا النحو حقيقة وصل إليها عقل الإنسان من القديم "ربما هذا ما أرادت قوله العقيدة الشنتوية في اهتزاز أرواح الموتى عبر الانتقال من فصل الشتاء إلى فصل الربيع" وقد اكتشفها أيضاً فيثاغورث منذ ألفي سنة عندما قال إن كل ما في هذا الكون يتذبذب سواء أكان منظوراً أم غير منظور ومدارس الفيزياء الحديثة تميل إلى القول: إن الذرة والخلية والنبات كله

(1) رؤوف عبيد: الإنسان روح لا جسد. ص 43.

(2) المرجع السابق. ص 26.

(3) المرجع السابق. ص 56.

يتأثر بالذبذبات المختلفة... وإن للحيوان الأعجم أجهزة تستقبل هذه الذبذبات ولا غرابة في ذلك إذا لاحظنا كيف يوجه الإلهام بذبذباته الحياة في كل مستوياتها هذا الإلهام الذي يُعبر عنه عالم الطبيعة أو الرياضة بأنه الشعاع الطبيعي أو الإذاعة الكونية الدائمة ذات الذبذبة الخاصة التي يلتقط منها كل كائن ما يلزمه وما يناسب جهاز الاستقبال فيه..[1].

ولكن السؤال الجدير طرحه الآن هو أن الروح بعد ما تنفصل عن الجسد المادي أين ستذهب؟ على رغم تعدد الإجابات وعدم التحديد الدقيق لهذه الإجابات نستطيع القول بأنها حكماً ستلقى في هذا الفضاء الذي لم نعرف عنه حتى الآن سوى القليل. ولكن هل ستخضع الروح هناك، أياً كان عالمها الجديد، لتلك المقاييس الزمانية والمكانية التي كانت تخضع لها على هذا الكوكب الأزرق؟ إن الجواب على هذا الأسئلة هو من خلال دراستنا لطبيعة كل من الزمان والمكان أياً كانا في الفضاء.

إن الزمان في حياة معلومة أو مجهولة هو حياة في زمن "ودراسة الزمن في الأعمال الأدبية ينير بعض الزوايا المظلمة ويفتح آفاقاً جديدة لسبر أغوارها خاصة إذا كان الموضوع هو الموت فالزمن والموت متلازمان ولا وجود لأحدهما من دون الآخر وهذا ما أكده كبار الفلاسفة والعلماء وإن اختلفوا في تصورهم لهذه العلاقة فمنهم من رأى أن الزمن يسير في حركة دائبة مغلقة، وآخرون قالوا بجريان الزمن في . المهم في الأمر هو أن الحدث أساسه كل طرف براهينه هو المو

– عالج الفكر العلمي مسألة الموت وألقى بعض الأضواء عليها.

[1] المرجع السابق. ص 36.

[2] غسان السيد: أدب الموت في أدب جـ .51

ومن أجل فهم طبيعة كل من الزمن والمكان يجب علينا أولاً أن نفهم الفضاء أو بتعبير آخر السكون. وبداية نقول: إنَّ السنة الضوئية هي المسافة التي يقطعها الضوء خلال سنة ميلادية ونحن نحتاج إلى ما يزيد على مئتي بليون سنة ضوئية لكي ندور في الكون وأن سديماً واحداً في الكون مثل سديم الحلقة وحده يتسع لحوالي 30 ألف مجموعة شمسية كمجموعتنا الشمسية بكواكبه وأبعاد هذه الكواكب عن الشمس وبتقريب آخر للذهن لو تمكنا من أن نسير في سفينة فضائية تبلغ سرعتها 1/ 100 من سرعة الضوء أي تنطلق بسرعة ألف وثمانمئة ميل في الثانية أي يمكننا أن نقطع المسافة بين نيويورك وأوربا في ثلاث ثوان نحتاج إلى 430 عام لكي نصل إلى أقرب النجوم من مجرتنا ونحتاج إلى ما لا يقل عن عشرة ملايين سنة للعبور من أحد جوانب مجرتنا إلى الجانب الآخر وإلى عشرين ضعف هذه المسافة للوصول إلى أقرب المدارات إلينا وهي مجرة أندروميدا..[3].

وقد تصور أينشتين الفضاء على أنَّهُ كروي محدود لا يمكن التحقق منه بالمشاهدة لأنه ينشئ على نفسه وفي النهاية ينقفل كما هو الشأن في سطح الأرض. وبحسب معادلته في المجال أمكن لعالم الفلك أدوين هابل في مرصد ويلسون ان يقدر نصف قطر الكون بأنه يساوي 35 بليون سنة ضوئية وذلك بعد أن قدر هندسة الكون أو انحناءه لتقدير قطره بالأجرام المادية الموجودة فيه وبعد الحصول على متوسط كثافة المادة في ينات من مساحات السماء لمدة

– إن أفضل وسيلة لدراسة الموت وفهمه والتغلب عليه هي مواجهته والذهاب إليه والعيش معه.

طبيعة الحياة . ترجمة أحمد ستجير . المجلس والفنون والآداب . الكويت . 1988م. ص

عدة سنوات[1].

حتماً إنـه كـون متسـع مترامـي الأطـراف لا نعرف بداية لـه ولا نهاية ولا حدود فكيف سنفهمه بل كيف سنجد منها الروح فيه لذلك أجد انه من الضروري وضـع أسس سليمة ومقدمات صحيحة مـن أجـل فهـم هـذا الكـون المـدهش وفهـم حركـة وطريق الروح فيه.

إن الثلاثية سر . س . زاي، أي سرعة النور والمسافة "المكان: والزمان هي عبارة عن ثلاثية موحدة من خلالها أتى كل ما في الوجود ولا يمكن فهـم إحـداها مـن دون البقيـة فكـل منهـا تسـتمد وجودها من الأخريين وأكثر ما يحدد علاقة الزمان والمكـان ببعضـهما بعضـاً هـو سـرعة النـور "إن وجود سرعة حدية للضوء جعل من الوجود ممكناً وإن وجـود الحـدود لكل شـيء فـي هذا الكـون هـو الأمـر الـذي جعـل الكـون يسير وفقاً لقانون ثابت قـانون طبيعـي ينتهـي بـه كـل حـادث حيـث يجعـل هـذا الأمـر لكـل عـالم مـن العـوالم زمانـه الخـاص ومكانـه المحلـي الخـاص بهـذه ويمكـن فهـم ذلـك بـالقول إن الـزمن رهـن بالحركـة والمكـان رهـن بالأشياء[2].

فـالفترة الزمنيـة والتـي تقيسـها السـاعة ليست كميات مطلقة مفروضـة علـى الكـون كلـه. جميع ساعاتنا قد ضبطت تبعاً للنظام الشمسي. فالمدة التي نسميها ساعة هي قياس مكاني، وهي قوس قـدره 15 درجـة مـن دورة الكـرة السـماوية اليوميـة الظـاهرة. فسكان عطـارد لـو وجـدوا فسـتكون لهـم فكرة عن الـزمن تختلـف عن فكرتنـا اختلافاً تاماً لأن عطـارد وهـو أسـرع السـيارات وأقربهـا إلـى الشمس يدور حول هذه الأخيرة في 88 يوماً من أيامنـا ويـدور دورة واحـدة حـول محـوره فـي نفس المـدة أيضـاً وهكذا فالسـنة واليـوم يتسـاويان علـى سطح هذا السيار[3]. ولتقريب الفكرة للأذهان نقول كل عالم هو المحدود به أي عندما يتكلم شخصان علـى الأرض عبـر الهـاتف مـن مكـانين مختلفـين برلين . دمشق يحق لنا أن نقول إنهما يتكلمان في آن واحد على رغم أن كليهما ضبط ساعته على نظـام فلكـي واحـد. فالتـأين أمـر نسـبي، أي "الآن" ليس لـه معنـى واحد بل لـه من المعانـي بقدر ما هنالـك مـن العـوالم، فكـل عـالم لـه زمانـه المحلـي الخاص به هو وحده. بل إن أي حادثة لا تنتسب إلـى عـالم خـاص بعينـه لا معنـى لتحديـد زمـن حدوثها مطلقاً"[4].

ومع ذلك فإننا عندما نقول عن شخص إنه مات فهذا يعني أنَّ الحدث قدْ تم على كوكبنا وفي نظامنا الشمسي. لكن ما هو زمن حدوثه ونهايته بالنسبة لسكان العوالم الأُخْرى؟ "فإذا انطلق المتر بسرعة تعادل 90% من سرعة الضوء تقلص إلى نصـفه، وإذا انطلـق بسـرعة الضـوء لا يبقـى منـه شـيء. وكـذلك السـاعة تختلـف بـاختلاف العـالم الذي تنتمي إليه فإيقاعها في عالم متحرك أسرع منـه فـي عـالم سـاكن وإذا انطلقت بسرعة الضـوء تتوقف تماماً ولا علاقة لذلك بالمادة التي يتركب منهـا المتـر أو السـاعة مـن حديـد أو خشـب أو سـاعة شمسـية أو نـبض الإنسـان وسـرعة تنفسـه وهذه التغيرات لا يحس بها سكان العالم المتحرك أنفسـهم بـل سـكان العـوالم الأخـرى عنـد مقارنتهـا بعالمهم هم"[5]. فعندما تزداد سرعة اهتزاز الجسد الأثيـري الحـاكم للجسـد المـادي مـن نـبض قلـب

(1) رؤوف عبيد: الإنسان روح لا جسد . ص 49.

(2) محمد عبد الرحمن مرحبا: أنيشتين والنظرية النسبية . دار القلم . بيروت . ص 72.

(3) المرجع السابق . ص 75.

(4) محمد عبد الرحمن مرحبا: أنيشتاين والنظرية النسبية . ص 77.

(5) المرجع السابق . ص 78.

وسرعة تنفس وعملات عضوية أخرى يصل الأمر أو السرعة بالأصح إلى الدرجة التي تنخفض فيها ضربات القلب وسرعة التنفس إلى الصفر أي إلى التوقف فيحدث الموت على كوكبنا وفي الجسد المادي المغذي لأعضائه عن طريق القلب والرئتين بالدم والأوكسجين ولكن في هذه اللحظة ذاتها. سكان العالم المتحرك أي من تهتز أرواحهم بسرعة ما "المتوفون" تكون قد بدأت حياتهم بجسدهم الجديد في مكان آخر. يجري البحث الآن لمعرفة أين يوجد هذا المكان.

وهذه الحقيقة القائلة بأنه كلما ازدادت السرعة قل الزمن هي حقيقة علمية رياضية استطاع أنشتين الوصول إليها من خلال معادلاته الرياضية وذلك على النحو التالي:

"إذا كان أمامنا سكة حديد طويلة سُيِّر عليها قطار أنشتاين. وهناك محطتان تبعد إحداهما عن الأخرى مسافة 864000000 كم. فإن قطار أنشتاين بحاجة إلى ساعة واحدة لاجتياز هذه المسافة إذا كانت سرعته تعادل 2400000 كم/ ثا. نفترض أنه توجد في كل محطة ساعة، وأنَّ سائحاً قد استقل عربة من عربات هذا القطار في المحطة الأولى وضبط ساعته على ساعة المحطة قبيل انطلاق القطار وما إن وصل إلى المحطة الثانية حتى لاحظ مندهشاً أن ساعته قد تأخرت. وكانوا قد أكدوا للسائح في ورشة تصليح الساعات أن ساعته كانت مضبوطة على الإطلاق فما هو الأمر؟

فلنتصور، لتوضيح الأمر، أن المسافر يوجه شعاع ضوء من مصباحه اليدوي الموضوع على أرض العربة إلى السقف حيث توجد مرآة يقع عليها الشعاع فتعكسه بدورها على المصباح، أما بالنسبة للمراقب الموجود على الرصيف فإنه يرى الذي سينعكس فيه الشعاع فإن موضع المصباح سيتغير بالمسافة ذاتها، وهكذا فإننا نجد أن الضوء بالنسبة للمراقبين على الرصيف قد اجتاز مسافة أكبر مما هو بالنسبة للمراقبين في القطار هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنا نعرف أن سرعة الضوء هي سرعة مطلقة متساوية بالنسبة لمستقلي القطار والواقفين على الرصيف قد اجتاز مسافة أكبر مما هو بالنسبة للمراقبين في القطار هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنا نعرف أن سرعة الضوء هي سرعة مطلقة متساوية بالنسبة لمستقلي القطار والواقفين على الرصيف على حد سواء. الأمر الذي يحملنا على التوصل إلى الاستنتاج التالي:

لقد انقضى في المحطة زمن أطول بين لحظة إرسال الشعاع الضوئي ولحظة عودته فما هو الأمر عليه في القطار وليس من الصعب حساب نسبة الزمنين. فلنفترض أنه قد اتضح للمراقب الموجود على الرصيف أنه قد انقضى عشر ثوان منذ لحظة إرسال الشعاع حتى عودته وفي خلال هذه الثواني العشر فإن الضوء يكون قد اجتاز مسافة 300000 × 10 = 3000000 كم/ ثا ومن هذا ينتج أن الضلعين أ ب، ب جـ يؤلفان الكيلومتر وأن الضلع أ جـ يساوي الطريق الذي اجتازه القطار خلال عشر ثوان أي 240000 × 10 = 2400000 كم/ ثا وليس من الصعب الآن تعيين ارتفاع عربة القطاع والذي هو عبارة عن الارتفاع ب د في المثل أ ب جـ ولنتذكر أن مربع الوتر أ ب في المثلث القائم الزاوية أ ب د يساوي مجموع مربعي الضلعين القائمتين = أ د، ب د وهكذا يمكننا أن نحصل على المعادلة $(أ\ ب)^2 = (أ\ د)^2 + (ب\ د)^2$ على أن ارتفاع عربة القطار هو ب د= $(أ\ ب)^2$. $(أ\ د)^2$. نعلم أن أ ب = 3000000 ÷ 2= 1500000 كم/ ثا وأن أ د= 2400000 ÷ 2= 1400000 كم/ ثا.

تفكير
سان منذ قديم
سور.

⇐ ب د = $(1500000)^2$. $(1200000)^2$ = 900000 كم.

يا له من ارتفاع هائل غير أن هذا ليس بالشيء المستغرب إذا ما أخذنا بعين النظر ضخامة قطار أنشتاين الفلكي. إن الطريق الذي اجتازه الشعاع من الأرض إلى سقف عربة القطار ذهاباً وإياباً يعادل بالنسبة للمسافر ضعف الارتفاع أي 2 × 900000 = 1800000 كم. ولاجتياز هذا الطريق يحتاج شعاع الضوء إلى 1800000 ÷ 300000= 6ثا. وإذاً فعندما مضت 10 ثوان من الوقت على المحطة انقضت في القطار 6 ثوان فقط وهكذا فإذا وصل القطار حسب ساعة المحطة بعد ساعة من انطلاقه فإنه حسب ساعة المسافر يصل بعد فترة زمنية قدرها 60 × 6 ÷ 10 = 36 دقيقة من انطلاقه وبعبارة أخرى فإن ساعة المسافر تأخرت عن ساعة المحطة خلال ساعة واحدة بأربع وعشرين دقيقة وليس من الصعب إدراك تأخر الساعات سيزداد كلمات ازدادت سرعة القطار والحقيقة فكلما اقتربت سرعة القطار من سرعة الضوء كلما اقترب ضلع القائمة أ د الذي يمثل الطريق الذي اجتازه القطر إلى وتر الزاوية القائمة أ ب الذي يمثل الطريق الذي اجتازه الضوء خلال نفس الوقت ونتيجة لذلك فستقل النسبة بين طول الضلع القائمة ب د والوتر أ ب ولكن هذه النسبة هي عبارة عن نسبة الفترة الزمنية وفي القطار إلى الفترة الزمنية في المحطة فكلما عملنا على تقريب سرعة القطار من سرعة الضوء يمكننا خلال ساعة زمنية من ساعات المحطة الحصول على فترة زمنية متناهية في الصغر من القطار [1].

إن لهذه النتيجة القائلة بأنه كلما ازدادت السرعة قبل الزمن بالغ الأهمية في دراستنا لعلاقة الروح بلحظة الموت وبالزمان والمكان وبالخلود.

فالإنسان عندما يتكلم عن الموت والفناء يتكلم من منطلق اعتبار ذاته مركز الكون من اعتبار أن الكون يسير تبعاً لأفكاره ومقاييسه الخاصة به فقط.

لكن الكون يتمرد على كل إطلاق وهو ليس ما يجب أن يكون بل هو ما وجد ليكون. إن الطبيعة لا تعبأ بالصعوبات التحليلية. وأضيف إلى ذلك أنها لا تكترث للصعوبات الفلسفية ولا لقوانين المنطق بل ولا لمقتضيات الفيزياء إذ إنها تعمل وكفى. وأما القول بأن فكرة من الفكرة لا تكون صحيحة إلا بمقدار ما تنطبق على عقولنا فهو هراء لأن ذلك معناه أن يكون الكون من "زمان ومكان" قَدْ قُدَّ بالضرورة وفقاً لمقولات عقلنا وإنه يحرص على الانسجام مع مطالب فكرنا وهذا رجوع إلى غائبة القرون الوسطى وإلى غرور النظرة التي تجعل من الأرض والإنسان مركز العالم فليكن الكون ما يحلو له أن يكون وما علينا إلا أن نسجل كينونته[2].

ما علينا إلا أن نعلم أن الموت ما هو إلا انتقال من حال إلى حال في كون مترامي الأطراف يخضع لقوانين هذا الكون وهو لا يصدق إلا على كوكبنا: من هنا من هذا الكوكب وفيه كان يقول بعض الناس: الموت لا شيء، الموت هو العدم.

"إن الخوفين كليهما الخوف من العدم والخوف من حال الموت هما بلا أساس والعدم ليس عدماً إلا بإزاء الواقع الذي وجد في الزمان والمكان فهل يقضي هذا على الشعور بالخلود؟

ولكن التعطش للخلود لا يخلو من معنى،

[1] محمد عبد الرحمن مرحبا: أنيشتاين والنظرية النسبية . ص 60.

[2] المرجع السابق . ص 67.

ذلك أن كياننا شيء لا يمكن أن نؤمن بأنه فان وأن رسالة الفلسفة هي أن تلقي بعض النور على طبيعة هذا الشيء. إن ظمأ البقاء يرجع إلى الوجود أما إرادة الخلود فإنه شيء آخر تماماً[1].

الخلود هو الذي بقي الناس دهراً وهم يظنون أنه ذلك الشيء الذي ليس لها نهاية باعتبار موتهم هو البداية. كما كان يُعتقد قبل النظرية النسبية بأنه لو تلاشى كل شيء من الكون فسوف يبقى الزمان والمكان على حالهما. إلى أن استطاع عبقري كأنيشتاين من خلال معادلاته أن يبين أن الكون يتسع من حولنا وأنه نهائي ولكنه غير محدود إذ لا أول له ولا آخر فأي نقطة تصلح أن تكون أولاً وأن تكون آخِراً له فهو محدب منحني كسطح الأرض له حجم معين فهو نهائي غير محدود. فأينما انتقل الإنسان على سطح الأرض ومهما ابتعد فلن يصادف حافة له.

أما بعد ظهور النسبية نقول: إنَّ "الكون ليس نهائيّاً ولا وليس ثابتاً، إنما هو شيء بين ذا وذاك لا تدركه الأوهام ولا يخطر في ا…

– الحياة ضنينة بأسرارها لأنها لم تقدم للإنسان إجابات قطعية ولا مقنعة عن الأسئلة المحيرة.

من هنا سوف ننطلق في… الخلود وبما أن أنيشتين اس… بالمعادلات الحسابية التي يس… طالب مبتدئ في عالم الجبر وا… ازدادت السرعة قل الزمن ونقص… الزمن والمكان ووضعهما في حي… والعقل.

الزمن: هو الوقت الذي يلزمه ا… مكان ما.

أما المكان: فهو الحيز الذي ي…

(1) عادل العوا: مقدمات الفلسفة . ص 387.

(2) محمد عبد الرحمن مرحبا: أنيشتاين والنظرية النسبية . ص 116.

زمن ما.

وبهذا نجد أنَّهُ كلما ازدادت السرعة نقص الزمن وهذا ما برهناه سابقاً وفق معادلات أنيشتين وذلك بتثبيت المكان وبتثبيت الزمان. ومن ثم فإنه كلما ازدادت السرعة اتسع المكان.

وفقاً لذلك إذا وصلت السرعة إلى درجة ينعدم فيها الزمن ويكون فيها المكان لا نهائيّاً أي سرمديّاً فنكون قد حصلنا على الخلود وتخلصنا من سجن الزمان والمكان فإذا استطاعت الروح الممتزجة بالخالق بوعيها أن تهتز بالسرعة المطلوبة لها لتحصل على الخلود فلن يقف في وجهها لا الزمان ولا المكان أي أنها عند ذلك الحد فقط تعثر على الخلود.

فالخلود ليس فكرة في الأذهان لا معنى لها بل إن الخلود موجود في الوجود نفسه وليس له نهاية ولكن له حدود لا نصل إلى حافتها أبداً.

– بقيت مشكلة الموت تمثل التحدي الأكبر الذي واجهته البشرية

…لك أن الزمان والمكان هما من… ا فالطبيعة تجهل كل شيء عن… ن أنهما من خصائصها وإنهما… عنى مطلق فهما من خصائصنا… ينا وليس لهما أي معنى خارجي… يس لأن كل منا يشق طريقه في الأبعاد ويصطنع كونه وينحت… ى نحوه الخاص به[3].

…قد خلق العالم ثم دخل فيه. هذا… الأوبانشياد في الديانة الهندوسية… . لقد قال القدماء أشياء كثيرة في… سى العلوم والميادين وخاصة أمور الغيب والأرواح وكان أساسها هو الإيمان بالغيب فكيف إذا اتضحت الأمور.

(3) المرجع السابق . ص 95.

إن أجمل انفعال يمكن أن تهتز له نفوسنا هو الانفعال الصوفي فهو أصل كل فن وكل حق. فمن ينعدم فيه هذا الشعور ولا تجد الدهشة سبيلاً إلى نفسه ويحيا هلوعاً جزوعاً فهذا ميت والسلام. هذا هو الموت الأبدي الخالد. إن معرفة أن ما لا ندركه موجود حقاً ويتجلى حكمة وأي حكمة؟! وجمال أي جمال؟! فلا ترى منه ملكاتنا الفقيرة غير أشد صوره فجاجة.

أقول هذه المعرفة أي إن هذا الشعور هو محور الشعور الديني الصحيح فبهذا المعنى وبهذا المعنى وحده أضع نفسي في مصاف الرجال المتدينين تديناً عميقاً فأي إيمان عميق بالعقل الذي يتخلل هذا الكون لدى رجل مثل كبلر ونيوتن[1].. وأنيشتاين.

إن حياة الإنسان ومضة وليس شيئاً في عمر الزمن ولكن هذه الومضة هي سر الوجود ﴿ألم. ذَلِكَ الْكِتَابُ لا رَيْبَ فِيهِ هُدىً لِلْمُتَّقِينَ. الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ﴾[2]. إنها أول آيات القرآن الكريم في ثاني سورة فيه، وجعل فيها أول صفات المؤمنين المتقين هي الإيمان بالغيب.

من هنا تنبع أهمية مشكلة الموت في حياة الإنسان فهي أساس مشاكله وهي مشكلة متصلة بالجانب الخلقي والنفسي والروحي للإنسان من خلال ارتباطها أشد الارتباط بمسألة الإيمان بالله لأن الإيمان بالله هو المحور الذي دارت حوله وتدور حوله اليوم المشكلات الفلسفية بغض النظر عن موضوعها المعالج.

"وإذا كانت الفلسفة بحثاً في الأصول الأولى والغايات القصوى فليس أقرب من الموت بحثاً متصلاً بواحدة من أقصى الغايات بل آخرها وختامها ذلك أنه انتفاء الوجود ونهايته في الصورة التي ندركها في هذه الحياة الزائلة الدنيا"[3]. وبما أن العلوم الرياضية توصف بأنها العلوم اليقينية التي تقطع دابر الشك باليقين الحتمي كان من واجب الفلسفة أن تعتمد وتتبع في القرن العشرين على العلوم الرياضية ثم يقدر صياغتها بطريقة فلسفية رائعة لتتجلى هذه اليقينية بأجمل صور الحكمة.

وبفهم الموت ودراسته الدراسة العلمية البحتة الدراسة الموضوعية نستطيع وضع أسس رؤية جديدة لمشكلات فلسفية أخرى ترتبط بطريقة ما مع إشكالية الموت أو أنها نابعة منها مثل مشكلة المادة والروح حيث أن النظرية الحديثة تعد المادة طاقة مركزة والطاقة مادة مشتتة حيث وجد أنه "لو استحال 1 كغ من الفحم إلى طاقة خالصة لأعطى ما مقداره 25 تريليون كيلو واط ساعي أي ما تعطيه مصانع الولايات المتحدة الأمريكية مجتمعة من كهرباء لمدة شهرين متتابعين دون توقف"[4]. إن المادة مكونة من طاقة والطاقة متكونة من مادة وكل منهما حالة عارضة موقوتة ظروف معينة ومن هنا كان موت المادة أو بالأصح تحولها من حال إلى حال ولادة وبدء حياة للطاقة وكذلك فإن مشكلة البدء والحدوث والنهاية والفناء قد بدأت تندرج في عقولنا في وحدة كلية أساسها سرعة النور وذلك من خلال معرفتنا كيف أن سرعة الضوء وعلاقتها بالزمان والمكان هي الكفيلة بإيجاد وإبداء الحادث وكذلك بإنهاء وإفناء تلك الحوادث والكلام عن ذلك يطول.

وكذلك فإن مشكلة التمييز والتسيير قد بدأت بوادر حلولها تسطع في الأفق بل أن رؤية جديدة

---

(1) المرجع السابق. ص 129. 130.

(2) القرآن الكريم. سورة البقرة. آية 1+ 2+ 3.

(3) أحمد عبد الخالق: قلق الموت. ص 14.

(4) محمد عبد الرحمن مرحبا: أنيشتاين والنظرية النسبية. ص 85.

وفهماً جديداً بدأ لهذه المشكلة الخلقية الدينية الفلسفية من خلال الفهم العميق لقوانين الكون والتي تجعل منه كوناً يسير وفقاً لقانون أو بالأحرى قوانين ثابتة طبيعية ينتهي بها كل حادث من الحوادث هذه القوانين مستمدة من قانون وجود سرعة حدية للضوء 299792.58 كم/ ثا أو 300000 كم/ ثا إن وجود مثل هذه السرعة للنور جعل من التسيير هو القانون.

أما تغطية سرعة الضوء في مسيرتها سرعات مختلفة دون هذه السرعة القصوى من أشياء وقوانين لكل شيء يجعلها تسير وفقاً لها ونعمل نحن أنفسنا من خلال هذه القوانين ونكتشف ما نكتشفه من خلال هذه القوانين ووفقاً لها والتمييز هو تابع لقانون علم الاحتمالات في الرياضيات وبذلك يكون الإنسـ حدود هذه القوانين المسيرة كل الطبيعي الخاص به.

إن هذه الإشكاليات الفلسـ إشكاليات متعددة سوف تتكشف خلال زيادة التعمق والفهم لكل مر والروح "لأنه إذا ما جهل المرء أ التي تأبى أن نعثر عليها نكون أن نخترق محنة الساعة الأخيـ بثبات. وبغير أدنى ريب توجد أ قولها وسيقولها آخرون بطريقة أكـ

- لو تأملنا هذا الكون الواسع لولودت لدينا أسئلة كثيرة لا نجد لها جواباً.

حقاً إن الوجود أكبر من عقولنا وهو يتحكم بنا وفق هذه القوانين فالمعادلات الرياضية تمشي بذكاء غامض يقلق المنطق ويدهش العقول ويترك الأسئلة مفتوحة على مصراعيها من دون جواب تلك المعادلات التي أتت بنتائج يقينية عن هذا الكون. ولكن على رغم ذلك فإن عقولنا لا تزال تأبى أن تعترف بذلك نتيجة لضعفها عن تخيل ما قد أتت به المعادلات الرياضية من وقائع إن ذلك اللغز والذكاء واليسر الرائع قد تجلى لعقولنا بها وامتنع عنها بها وإليه تحاكم [فالناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا](2). وبدأوا يضعون أرجلهم على أول الطريق للذهاب طوعاً أو كرهاً إلى ذلك القدر المحتوم الذي لا مفر منه إلا إليه.

وكما أن طريق الألف ميل يبدأ بخطوة ولكل شيء أساس يُبنى عليه كما هو الحال في علوم الرياضيات والفيزياء والكيمياء من مسلمات وبديهيات ومصادرات فإن بداية في الطريق نحو الخلود علينا التسليم بمسلمات هي الأساس الوحيد الصحيح لإعطاء نتائج صحيحة من مقدمات صحيحة. لأنه لو استطعنا أن نجد لكل سؤال جواباً يقينياً خالصاً ولو كان كل قول أو كل شيء مطلقاً محدوداً بحدود تفصله كل الفصل عما سواه ولو أردنا الاقتصار على معرفة الحواس لبقينا نلغى، والى، الأبد ذلك المصير الذي ألقى بنا في ـدود ذكائنا وحواسنا وإرادتنا، ولا ـا بلغ ذكاؤه أن يظل محبوساً في ـو فيه على ما تقدمه له حواسه نفسه أو يظن أنه قد عرف أعظم ـى هذا الكوكب الصغير وإنه قد

- من منا لم يتساءل عن معنى الحياة وسرّ الوجود؟ ومن منا لم يقف مشدوهاً أمام لغز البداية والنهاية؟

ـة لمن أراد أن يثبت من ذلك كله ـذا ليس ببعيد عن أي منكم فنحن ـقولنا لا بأجسادنا نحن نحلم بقوى ـل موقعها في الدماغ خفيّاً على

(1) رؤوف عبيد: الإنسان روح لا جسد. ص 55.

(2) حديث نبوي شريف.

علماء الأحياء ولكنها قوة موجودة ففي كل يوم وأثناء النوم ننتقل بأعمالنا وأخلاقنا وعلمنا أي بعقولنا وذاكرتنا إلى عالم الأرواح حيناً ثم نعود إلى أن يأتي اليوم الذي ننتقل به إلى ذلك العالم دون عودة. ﴿وهو الذي يتوفاكم بالليل ويعلم ما جرحتم بالنهار ثم يبعثكم فيه ليقضى أجلٌ مسمى ثم إليه مرجعكم ثم ينبئكم بما كنتم تعملون﴾[1] وقوله تعالى: ﴿الله يتوفى الأنفس حين موتها والتي لم تمت في منامها فيمسك التي قضى عليها الموت ويرسل الأخرى إلى أجل مسمى إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون﴾[2].

والآن نستطيع أن نتأمل عظمة قول رسول الله ﷺ: [الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا].

إن كل هذه الحقائق أو الحركيات الصغيرة التي ندركها من دراستنا هذه تتوه كلها في رؤية رائعة الجمال أسميها صمت السكون. فعندما نجلس في ليلةٍ فيها السماء صافية والنجوم رائعة ونتأمل هذا الكون العميق نشعر بجمال هذه المعرفة، بجمال ما تعنيه كلمة صمت السكون.

❑❑❑

[1] القرآن الكريم: سورة الأنعام. آية 60.
[2] القرآن الكريم: سورة الزمر. آية 42.

واحة الشعر

□□

ما لم ينكسر بعد

شعر: محمود نقشو

هذا أنا بجميعِ ما حُمّلتُ من تعبِ الطريقِ،
ومن ذهولِ الكَشْفِ والأجراسِ والقاعِ البعيدِ
جاوزتُ حدَّ تشبّثي بالسرِّ فازددتُ اختلافاً في
التفاصيلِ المعادةِ،
واتفاقاً في البقيّةِ من قيودي
أنا لا أقولُ: لمستُ شبّاكاً لها،
وقطعتُ بعضَ الدربِ نحوَ خيامها،
وعثرتُ في رملِ اللّهاثِ على المزيدِ
بطبيعتي حاولتُ بعضَ السيرِ لهواً،
واختبارَ المشتهى فيما تكوّمَ في القليلِ من العديدِ
حُمِّلْتُ نايَ الفجرِ يوماً،
واتّفقنا حولَ تعدادِ الرّحالِ وكيفَ نبدأُ في
الصباحِ السيرَ،
والطرقِ التي لا شكَّ توصلنا إلى الجسرِ الوحيدِ
وأتى على القومِ النعاسُ،
وخُيِّرَ الباقونَ بين تحوّلٍ في المتنِ أو نصٍّ جديدِ
أنا لا أقولُ: لمستُ من شبّاكها بعضَ التفتّحِ..
قالَ لي حرّاسها: قفْ يا عصيُّ فلم أقفْ،
فاستعذبوا قتلي على سفحِ الوعودِ
صدقتُ أنّكِ تأمرينَ من الوريدِ إلى الوريدِ
وبأنّكِ الأولى التي أحببتُ يوماً..
والتي خُبِّرْتُ عنها ذاتَ غِيٍّ من ضلالاتِ الوجودِ
بطبيعتي الأولى رميتُ وما رميتُ من السلالِ سوى
التفتّحِ،
وانتظرتُ حمامةَ الضوءِ التي نامتْ على صمتِ القيودِ
هل كان يمكنُ أن أعيرَ المستحيلَ سوى التنهّدِ،
والغوايةَ غير لفتاتِ الصدودِ؟!
أنا لا أقولُ: لمستُ من شبّاكها يا مُشتهى وَمْضَ
الأصابعِ..
لا أقولُ: تناهَبَتْني فكرةُ السُكنى قريباً من ثنيّات القدودِ
كانتْ وكنتُ وكانت الغاياتُ وارفةً،
وحبلُ الغيمِ موصولاً إلى أبوابها،
والغارقاتُ إلى شرودِ
حينَ استبدَّ وثاقُها بي،
وانثنى رفُّ النهودِ
وعرفتُ أنّ اللهَ يحضرُ في سجودي.

❑❑❑

الغريب
عند نهاية الامواج

شعر: طالب همّاش

الشمسُ من ذهبٍ على سفح الغروبْ.
وفؤادها المحمرُّ فوق الجمرِ
يسبحُ في مياه الليل قديساً
على قمر السهوبْ.
الشمسُ من ذهبٍ...
ترشُّ سنابلَ القمحِ الصغيرةَ
بالندى الورديّ
فيما حزنها النائي يذيبُ سنابلَ الصابونِ
في أفقٍ من الخرّوبِ
أو يشتقُّ كحلَ الليلِ من أهداب مريمْ.
شمسٌ مذهّبة الضفائرِ في حقول المغربِ الشفافِ
ترفعها أكفُّ الناي فوق أنينها المبحوح
ثم يردها جسدُ الهلالِ العذبُ
عن ندمِ السماواتِ المحرّمْ.
فتغوصُ في ماء الفراتِ الصعبِ
كالسيفِ المضاءِ بحزنهِ النهديّ
بينا تلمحُ الفتياتُ أجراساً
تعرّي قلبها المبيضَّ للشهواتِ،
والحزن الحسينّي الذي يمتدُّ خلفَ
شقائقِ النعمانِ
من أقصى الشهورِ إلى محرّمْ!
فتشقُّ قمصانَ النبيّ
حمامةٌ مذبوحة في حقلِ دمْ!
وتطيرُ ما بين الغيومِ البيضِ
تبحثُ عن سماواتٍ محنّاةٍ بحزنِ الروحِ
لكن الأعالي لا تجيدُ الحزنَ
والفرح الكذوبْ.
والشمسُ من ذهبٍ على سفح الغروبْ.
هل هذه الشمسُ المصابةُ بالفراقِ
محجّةُ الغرباءِ؟...

أم إيماءةُ الماضي التي يمشي الغريبُ وراءها
ليرى رهابَ الموتِ
تحملهُ على الأكتافِ أجسادُ الندامةِ
منذ آلاف السنينْ؟!
... ليرى سوادَ الليلِ تحملهُ جموعُ المريماتِ
من المسيحِ إلى الحسينْ.
أم أنها مُتعبّدٌ لليأسِ
عند نهايةِ الأمواجِ
يقصدهُ الغريبُ بقلبه الأعمى
ليجلسَ رائياً بين السكينة والسكينْ؟
...متوحّداً بالناي
أسمعُ في المغيبِ تنهّدَ النائينَ...
ألمحُ في المدى
وجهاً فراتيّاً يميلُ بحزنهِ المحروقِ
فوقَ مضاربِ البدو القدامى،
ألمحُ امرأةً تسرّحُ شعرها الأمواجُ
أمشاطاً لليلِ العاشقينْ.
... معضوضةُ النهدينِ كالتفّاحِ من جهةِ الشروقِ
كأنها ثمرٌ لأوجاعِ الطبيعةِ
قطّرتها من لبابِ الناي
خمرةُ عاشقٍ مرّ،
وشمَّ مذاقها السكّيرُ مذهولاً
بطعمِ الاحتضارْ!
هيَ من رأتْ في الليلِ يوسفَ
طالعاً كالبدرِ
(أجملَ من غروبِ الشمسِ)
نادتهُ
فلم تسمعْ سوى نغمٍ يذيبُ
بكارةَ الأزهارِ في ماءِ الشموعْ،
ويستديرُ على محيّاهُ الهلالْ!
هيَ من رآها الصبحُ
أصفى من شروقِ الشمسِ....
طافية أنوثتها على التفاحِ
ناداها فلم يسمعْ سوى
رجعِ التأوّهِ في الصدى
وتراكضَ الليمونُ في سهلِ البقاعِ
شَبِيْهَ صفرتهِ
لينحتَ من دموعِ اليأس
أنصابَ الظلالْ!
هيَ من رأته
هوَ ما رآها
هيَ ما رأته
هوَ من رآها
لكنما قمرُ المواويلِ اشتهاها
وهي تغسلُ في مياهِ النهر صلصالَ الأنوثةِ
إذ تراءتْ عضّةُ الشمسِ الصغيرةُ تحتَ نهديها لهُ..
حمراءَ كالتفاحةِ البكرِ التي ما مسَّها ضوءٌ
ولا قطفتْ يدانْ!
مِنْ ذلكَ الماء الذي ينحلُّ

من فِطْرِ الوحامِ الغضّ
تنبتُ زهرةُ الحنّاءِ قانيةً
كصحنِ الأقحوانْ!
ورأى الحليبَ بأمِّ عينيهِ
يطيّرُ من غبارِ الطلعِ أصدافاً لحزنِ الروحِ
شاهدَ موتَهُ المخبوءَ في جسدِ الأنوثةِ
طاهراً كالماء،
مرّاً كالجذامْ.
ورأى قصاصاتٍ مدلاة على الأزهارِ
تقطرُ من فؤادِ المرأةِ المعبودِ..
شاهدَ في عراءِ النهدِ ظلَّ حمامةٍ بيضاءَ
فاردة جناحيها
على زيتونةِ الحزنِ الحرامْ.
هي أيَّةُ امرأةٍ
تلاطمُ شعرها الأمواجُ
فوقَ رمالها العطشى،
ويحملهـا الحفيـفُ علـى سـنابلِ قمحـهِ المبحوحِ
كـي يـرثَ الهبـوبُ خريـرَهُ المخضـرَّ مـن دمها..
وشهوتها ترفرفُ كالملاءةِ في الظلامْ.
أبداً يحدّقُ شاعرٌ في ذلك الأفقِ الحزينِ
لزهرةِ الحنّاءِ
مشدوداً على وترِ الفراقِ كآخرِ النايات،
منتظراً دنوَّ الموتِ من دمه
ليحني جذعَهُ المكسورَ فوق السيفِ
منتحراً على كرسيّهِ المتروكِ
في أقصى السنينْ!
من شرفةٍ مهجورةٍ يتأمّلُ الرجلُ الغريبُ
طيورُ عزلتهِ تجدّفُ في غروبِ الشمسِ
حاملةً ضريحاً شاغراً للخاطئينْ!
لا الليلُ.. لا الأحزانُ
لا (أحدٌ) سيعرفُ ما الذي
جعلَ الغريبَ يصيحُ في رحمِ السكينةِ
يائساً:
يا ليلُ هل هذا السوادُ خطيئةُ العشاقِ،
أم حبرُ الكهانةِ في مُتَعَزَّلِ الشعراءِ،
أم ندمُ الحياةِ بشخصها الأعمى
لما ارتكبتْ من الأحزانِ والألمِ المهيبْ!؟
أم أنه رجلٌ حزينٌ
حوّلتهُ العزلةُ الظمآى
إلى ما يشبهُ المنحوتة الصمّاء...
في كهفِ المغيبْ؟
لم يبقَ غيرُ اليأسِ
يذبحُ أغنياتِ الحزنِ في فردوسهِ المهجورِ،
والخمـرِ التـي تخـزُ المواجـعَ فـي سـويداءِ الغريبْ!
لم يبق إلا عاهلُ الأحزانِ
مشنوقُ المراثي فوقَ صلبانِ النحيبْ!
فكأنَّ من قهرتهُ أسبابُ الحياةِ
يظلُّ طولَ العمرِ كالفزّاعةِ الجوفاءِ
منفرداً كئيبْ!

وكأنّ من دخلَ المدينة عاشقاًَ
لا بدّ أن يمضي وحيداً
حين يكبرُ حزنهُ،
ويدقُّ ناقوسُ المغيبْ!
لا شيءَ يتبعُ ظلّه إلا عواء الليلِ بالخسرانِ
والأوعارُ توحشُ قلبه الدامي
وتتركهُ وحيداً في العراءْ.
وهناك في مأوى الكآبةِ
حيث يبكي الكاهنُ الأبديُّ للأيامِ
ساعاتِ المساءْ.
(جلسَ الغريبُ) مكفّناً ببكائهِ
يتأمّل الأمواجَ كي ينسى مقاماتِ البكاءْ!
في ذلكِ الشفقِ الجريحِ
رأى حمامةَ روحهِ البيضاءَ داشرةً
على طرفِ الغيومِ السودِ
تسبحُ في عشيّاتِ الفراقِ
ففاضَ فيه الحزنُ،
فاضَ حنينه المحروقُ لامرأةٍ
فناحتْ في أقاصي الروحِ أبياتُ الرثاءْ!
وعلا بكاءٌ ضارعٌ في الريحِ
من جهةِ الغروبِ،
محمّلاً بتنهّدٍ محدودبٍ في صوتِ نايْ!
فرأيتُ سرباً من (شحاريرٍ)
يحوّمُ كالحمائمِ في أسايْ...
وصبيّةً محنيّةًً مثل الهلالِ
على غديرِ الليلِ..
راخيةً ضفائرها على أمواجهِ السكرى
كشلالِ الشموعْ.
والماءُ ينضحُ تحت ساقيها
جراراًً من دموعْ.
في غفلةٍ من قلبها
اهتزّتْ شجيرةُ فجرها المحمرِّ
وانكشفت جبالُ العتمِ عن طفلٍ يصلّي
الفجرَ في ذّيالكَ الأفقِ اليسوعْ.
فاسّاقطتْ من صدرها المبيضِّ
حاءاتُ المواويل الحزينةِ
بينما سالتْ دموعُ العينِ في حزنٍ وموسيقى
ليشربها الطلوعْ!
شاهدتها بثيابها البيضاءِ واقفةً
تيمّمُ وجهها جهةَ الشروقِ
كزهرةِ العبَّادِ،
يسقيها الحمامُ هديلَ عينيه الحزينَ،
ويستحمُّ الموتُ تحت جدائلِ الشعرِ المذهّبِ
مثلما السكّيرِ
حتى يرتوي وجدُ الثمالهْ.
وتضيءُ في دمها النجومُ الزهرُ
أصيافاًً مصفّاةَ الليالي
ثمّ تُشعلُ قلبها مثل الشموعِ
لتملأ الدنيا قصاصاتٍ مذهبّةً
وتشعُّ من حزنِ الغلالهْ.

فأبحثُ في الليلِ البهيمِ بكاءَ روحي
صارخاً: هل هذه الدنيا امرأةْ؟...
يجري وراء سرابها العشاقُ
كي يتجرّدوا من يأسهم؟
لكنّهم لا يحصدونَ سوى الندامةِ والنحيب!
أم أنها مرثيّةُ الموتِ الأخيرةُ
تُسكرُ العشاقَ بالطعمِ المريرِ لخمرةِ الدنيا
وتلقيهم إلى أمّيّةِ الموتِ الحبيبْ؟
لم ينته قلبٌ ليعصمني من الليلِ المجرّدِ
بينما قمري وحيدٌ فوق مئذنةِ المدينةِ
يدشرُ في العشيّاتِ الحزينةِ كالغريبْ!

❑❑❑

تهويمات

اليمام الغريب

شعر : سمر علوش

يحطُّ يمامٌ غريبٌ
على شجر الذكريات القصيَّةِ
منذ ذبول الحنينْ،
كأَنْ لا حدائقَ عريانةً
غير روحي
ليعصفَ في فصلها الذهبيِّ
كأَنَّ التفاصيلَ حولي مآذنُ شاهقةٌ
وتذوبُ إذا ما صحوتُ
كحبَّةِ ليلٍ على شفةِ الشمسِ
كلُّ التَّفاصيلِ بوابةٌ للبكاءِ
إلى آخر الجمرِ
ترجُني بالصَّقيعِ على عتباتِ السُّكونْ..
كأنّي أُجمِّعُ أطرافَ وجهيَ
من فلَواتِ الغيابِ
أشُدُّ السفوحَ الثَّقيلةَ من خصرها
لتنامَ على كفيَّ الغضِّ
ثمَّ أُلفِّقُ كلَّ الأكاذيبِ
بين الجهات وحلمي

تُراني ذهبتُ،
وصلَّى على شرفات مدائنيَ الآخرونْ؟
لكَ الآن يا عُمرُ أن تتدلَّى
عناقيدَ من سقف صبري
لأستلَّ أسئلتي
وأدورَ على شفة الكأسِ
سبعَ خمورٍ
أَلَيلُكَ هذا الذي كنتُ فيهِ
أُجمِّعُ صبحَ الأراجيح من رقصات الطفولةِ؟
أخطفهُ قمراً، قمراً
من كتاب الحكايا
لأُنفِقَ صفصافةً كنتُها
فوقَ رمل الأنوثةِ،
حتى تهاوت على سَكَراتِ سواحلها
قبَّراتُ السِّنين؟
أَليلُكَ هذا الذي أسقطَتني طواحينُهُ
يدركُ الآنَ في آخر السطرِ
ما فاتَ شرفتَه من دموع انتظاري

ويمطرني بالسواد الطويلِ..؟
حبيبٌ يرصّعُ لونَ السماءِ
بداليةٍ من رموش النجومِ
ويأتي بُعيدَ المغيبِ
ليمحوَ حبرُ قصائده دميَ الطفلَ
ثم يعرّي بقاياي من فاكهاتِ النَّدى
ويربّي صغاراً من الشَّكِّ
قرب ضفافِ اليقينْ.
صديقٌ.. أفاقت لضحكتهِ
من سلالِ الشّروقِ رفوفُ العصافيرِ
خبَّأتُه قرب حلمي
ليقطَعني فأسُ هذا الزمانِ
إذا ما دنا من سماواتهِ
هل تُراهُ اهتدى دون قلبي إلى الدفءِ
حتى يسيلَ على نبضهِ
. بعد عمرٍ ونيِّفَ . كالنَّارِ
حتى يُعِدَّ لوردٍ مضى كلَّ هذا الأنينْ؟
وأمّي التي عدتُ من سفر الروحِ
حتى أُداعبَ وجدَ صباها
تودِّعني كإلهٍ
يسلّم للريح أسرارَهُ
وصحائفَ أنوارِهِ
ثمَّ يركض نحو الغروب رويداً...
رويداً...
يرتِّل لغزَ الخليقةِ ثمَّ يغيبُ
فلا الظلماتُ التي أورثَتنا ستغدو ضياءً..
ولا بوحها يهبط الآن من جهة الضوءِ
كي يمطرَ الكونُ فضَّتَهُ
في فناءِ انتظاراتنا،
فألملمُ من صوتها المتراعش كالنبعِ
أشتاتَ صبري
وتصطفُّ أشجارُ فردوسنا نسقينِ
إذا انتثرت من يديها الطيوبُ..
ولولا تمرُّ مصابيحُها في مساءاتنا مَرةً
سنكونُ كما الماءِ
لا يخدشُ الماسَ فيها،
سنغدو صغاراً
ونختلقُ الخوفَ كيما تنامَ حكاياتُها
قبل إغفائنا
لو نصير صغاراً
ونخطفُ ما يتيسَّرُ من حضنها
وكقطعة ثلجٍ
على راحتيها نذوبُ...
لكَ الآن يا عمرُ.. أن تترددَ
مثل صدى الموجِ
أن تتردد مثل الغيوم الجديدة بالهطلِ
كلُّ الظلالِ التي أورثتها إلى الأرضِ قاماتُنا
تتخفَّى على بعد حزنٍ
وراءَ ستائرَ شفافةٍ مثل ثوب المساءِ، ثلاثونَ..
أسكبُ دمعَ الخطا في الشوارعِ،
أَقسمُ ريحَ الليالي الطويلةِ

بين البكاءِ وقلبي،
وأذكرُ أنَّ سواحلَها الخضرَ
كانت تموتُ على راحتيَّ،
أُعزِّي شواطئَها
ثم أمضي..
وأقترفُ العيشَ أكثرَ ممَّا تيسَّرَ للموتِ
ثمَّ أموتُ قليلاً...
وتجمَعُني بالصدى الريحُ،
أكثرَ ممَّا تطيقُ من الرَّقصِ غانيةُ الريحِ
تتركُ حوليَ عصفاً من الأصدقاءِ
وأصواتَ من عبروا حثتي
جمرةً.. جمرةً
ثمَّ غابوا بلا غصةٍ
مثلَ شمسِ البلادْ.
كأنّي أرى الوقتَ من عدمٍ
وإلى عدمٍ،
آنَ تقربُه الروحُ شيئاً... فشيئاً
لتلقى عليه الحقيقةَ من فوقِ قمتَّهِ
فيذوبُ بلا موعدٍ
ثم ينسلُّ منها إلى موتها
ويظلُّ على سفرٍ لا يحدُّ،
كما سندبادْ.
تفتِّشُ عنهُ خطايَ
على صدرِ كلِّ الدروبِ
تعانقهُ آنَ يسكنها
وتسطِّرُ فيه صدى ذكريات المواعيدِ
ثم يؤوبُ إلى رشدهِ آخر الليلِ
يتركُها لمناديلها، ويطيل البعادْ.
عميقٌ هو الوقتُ...
لا أدركُ المدنَ الذَّهبيَّةَ في بئرهِ،
وتموت الليالي على شاطئيهِ،
أيذكرُ أنَّ دمي منذُ هزَّ النَّبيذُ توهجَهُ
يتلامَعُ كيما يرى غامضَ السرِّ،
يهدمُ مملكةً راودتَهُ ضلالاتُها
ليسيرَ على الماءِ
متَّشحاً بالهدى المُستعادْ؟
لكَ الآن يا عمرُ
أن تحملَ الحزنَ من فجوةٍ
لا أقلَّ من الليل عتمتها،
وتموتَ وحيداً...
فكلُّ الأناشيدِ تترك مقعدَها للبكاءِ،
وتغفو ليثمرَ هذا المدى الليلكيُّ خلودَكَ،
نَمْ
ليبادلَكَ البحر ملحاً بأنثاهُ
نَمْ
ليس عندي سوى تمتماتِ الرقادْ.
يَحُطُّ يمامٌ غريبٌ يقولُ:
تموتُ الأناشيدُ حين نموتُ،
ويتَّشحُ الكونُ بعد قصائدنا بالسوادْ.

□□□

ضفيرات الفرات

شعر : جابر إبراهيم سلمان

حَامَ ظِلٌّ فوقَ أَرْضِ الرّافِدينْ
عَبَثاً أَرْنُو إِلَيْهْ
ليتَ شِعْرِي.. ما الذي بين يَدَيْهْ؟!
شَكْلُه يُوحِيْ بأنّ اللّيلَ يَدْنُو...
مُدْلَهِمّاً مِثْلَ طَيْفٍ يَحْجِبُ النُّورَ عن العينِ الرّهيْنَةْ...!!
مُرْخِياً أثقالَهْ غَرْقى بماءِ البَحْرِ.. في عُمْقِ الرِّمالْ..!!
وكأنَّ الفجرَ فيه مُسْتَظِلاً ببقايا مِنْ ظِلالْ..!!

***

إنَّه الظِّلُّ المُحَالْ...
يَرْسُمُ الأُفْقَ على أرضِ العراقْ..
وبِجُنْحيْهِ يُطَوِّي الأرضَ طَيّْ..
أَسْتَحِثُّ الخَطْوَ.. أَدْنُو مِنْ خيوطِ الظِّلِّ.. لكنْ.. كُلُّ
شيءٍ يتماهى في ظَلامِ اللَّيْلِ.. واللَّيْلُ طويلْ

***

ما لهذا اللَّيْلِ يَمْحُو كُلَّ شيءٍ أو يَكادْ؟!
ما لهذا اللَّيْلِ يمتدُّ على طولِ البلادْ؟!
يَسْتَبِيْحُ النَّخْلَ في أرضِ العراق!!
مالَهُ بين السَّوادِ المُرِّ والكَرْخِ الجريحْ...
يَتَدلَّى كضفيراتِ الفراتْ؟!
ما لهذا الرِّيحِ يَلْهُو في ضفيراتِ الفُراتْ؟!
مالَهُ يَمْضِي بِهَا كيف يشاءْ؟!

***

ومِنَ الغَرْبِ تَدَلَّتْ نَجْمَةُ الشَّرْقِ وَميْضاً
أَسْدَلَ اللَّيْلُ عليها بَعْضَ آهاتِ السِّنينْ
وتَنامى حولَنا غيرُ سُؤالْ:
كيفَ للشرقِ يُهَجِّيْ لُغةَ الغَرْبِ الحديثَةْ
وعليهِ أَلْفُ نَدْبٍ مِنْ بقايا الغُرباءْ؟!
كيفَ يَخْضَلُّ وَرِيْفٌ..، وعلى كُلِّ وَرِيْفٍ يتهادى ألفُ
قَرْنٍ أو زُهَاءْ؟!
ما يَوْمضِ كادَ يُخْفي كُلَّ آهاتِيْ الحَبِيْسَةْ..؟!

ذاكَ بَحْرُ القَهْرِ يَمضيْ

وعلى الشَّطِّ تراءَتْ سُفُنُ الماضي العَتيْقَةْ..

***

كُنْتُ حتى أَمْسِ مَعْصُوبَ الجَبِيْنْ
لا أرى غيرَ الظَّلَامِ... استلَّ من عَينيَّ بَرْق الانتظارْ
وتماهى فوق أجفانِيْ صُوَرْ..
كنتُ أَمْضِيْ.. أَتَشَهَّى أَنْ يُواسِيْنِيْ القَمَرْ
كنتُ.. ما كنتُ سوى بَعْضِ أشلاءٍ مِنَ الماضي تَوارى

كنتُ شرقاً لا يُبارى
كنتُ غَرْباً لا يجارى
كنتُ في كُلِّ اتجاهْ...!!

***

وأنا اليومَ شهيدُ الضِّفَّتينْ
وبِعَيْنَيَّ بلادُ الرّافدينْ
زَفَرَاتٌ سَرَقَتْ مِنِّيْ غيابِيْ وحضورِيْ
وَمَحَتْ كُلَّ سطورِيْ..!!

❑❑❑

تَمُّوز في المدينة[1]

شعر : د.شاكر مطلق

"تمُّوزُ" عادَ إلى المدينةِ
شاحباً مثْلَ الظِّلالِ
مُسَرْبَلاً ثوبَ الحِدادْ
مِنْ بعدِ أن طالَ الغيابُ
وحلَّ في الرّوحِ الرَّمادْ...
سَعَفُ النَّخيلِ بِكفِّهِ
لا خبزَ فيها، لا مطرْ
إلاَّ نشيدَ الموتِ يعلو
كالحرائقِ بالدّخَانِ
يَلُّفُّ قاماتِ النَّخيلِ
بما يليقُ من السَّوادِ
ليبتدي طقسُ الحِدادِ
مع التَّراتيلِ الحزينةِ
في مَناحاتِ البلادْ...
"تمُّوزُ" عادَ ولم يصلْ
خيرُ الرَّبيعِ المُنتَظَرْ
ليُعيدَ للطِّفلِ الرَّضيعِ
على النُّهودِ الضَّامراتْ
لبنَ النَّجاةْ
ويعيدَ للمَرجِ القَطيعْ
مِنْ بعدِ أَهْوالِ الصّقيعِ
ورِحلةِ القَحطِ الطَّويلْ
فعَلامَ عادَ الآنَ
في فصلِ المَواتِ
وكانَ نبعاً للحياةِ
يَفيضُ بالخيرِ الوَفيرْ
يَهَبُ الرَّغيفَ مع العسلْ
يَسقي جميعَ الكائناتْ
ماءَ التَّآخي والسَّلامِ
يعيدُ للرُّوحِ الوئامْ؟!...
مَنْ أيقظَ الرَّبَّ النَّحيلَ
مِنَ التَّجلِّي في الظلامِ
وكانَ يجثو في الصلاةِ
لينتهي طَقسُ العذابِ

ويَبتدي طقسُ الخَلاصْ؟
أَلقاهُ في سِحْرِ المَنامِ
إلى كوابيسِ الغزاةْ
يأتونَ مِنْ عُمقِ السَّرابِ
على الخيولِ الصَّافناتْ
عبْرَ البوادي اليَعربيةِ
والجهاتِ الفارغاتِ؟!
ليشهدَ التِّنينَ في أرض "الفراتِ"
يَسدُّ أبوابَ النَّجاةِ
على عُراةٍ جائعينْ
كانوا دروعاً للعربْ
في القَحطِ يُعطونَ الرَّغيفْ
والبطنُ خاوٍ كالرِّمالِ
ديارُهمْ كانتْ ملاذاً
للقويِّ وللضَّعيفْ
فرسانُ عهدٍ لنْ يعودَ
إلى خليجٍ يَندثِرْ
رَهَنَ الكرامةَ والثُّغورَ
وإرثَ "سومَرَ" في العَرَبْ
كالجُرذِ فرَّ مِنَ القتالِ
إلى الجَواري والقصورْ
والآنَ تُحتَضرُ العواصمُ
والشَّعوبُ بلا شعورٍ
لا تَصيحُ ولا تَثورُ
على عروشٍ تالفاتِ
دونَ مَجْدٍ أو جُذورٍ
كلُّ مَنْ فيها عبيدٌ
بلْ قرودٌ للفجورْ
قمرُ الخليجِ مُكسَّرٌ
لا نورَ فيهِ ولا يدورْ
مَجدورُ تَعلوهُ البُثورْ...
في العالمِ السُّفليِّ صَمتٌ
سيِّد الرؤيا وَديعٌ
يَرتَضي حُكْمَ القمرْ
ليعودَ بالحلُمِ الجديدْ
حُلُمِ الخلاصِ المُنتَظَرْ
مِن أينَ وافاهُ النِّداءُ
دعاهُ توّاً للرّحيلْ؟
مَنْ قادَ مولانا النَّبيلَ
بلا نِعَالٍ أو رداءٍ
فوقَ أشواكِ الطّريقِ
ليشهدَ الآنَ الحريقَ
مُحاصِراً "دارَ السلامْ"؟
ويرى "عُلوجَ" المَارقينَ
تَخُطُّ ألواحَ القَدرْ
وتُهشِّمُ الإرثَ العَريقَ
وما تراكمَ مِن عصورٍ
في التُّرابِ وفي البشرْ
تَمْحو رُقيْمَ الذّاكرهْ
وتُعيدُ تشكيلَ البلادْ؟...

"تمّوزُ" عادَ إلى المدينةِ
مُنهَكاً مثلَ الـ"فراتِ"
يَدقُّ ناقوسَ الحِدادْ
يمشي ثقيلَ الخَطْوِ
في عَتَمِ الأزقَّةِ
والدُّروبِ الموصَداتْ
مِنْ حَولِه الغِربانُ تَجثو
والذِّئابُ الجائعاتُ
إلى مَزيدٍ مِن قَديدٍ
أو لحومٍ طازَجاتٍ
طافياتٍ في الدِّماءِ
ولا يرى إلاَّ خراباً
في المَدائنِ والنُّفوسِ
ولا يرى "عشتارَ" إلاَّ
ظِلَّ حلْمٍ في البعيدِ
يَلوحُ في الزَّمنِ السَّعيدِ
وبابُها الزَّاهي شَريدٌ
قدْ تَشظَّى في الشَّمالِ
ووجهُ "ليلى" لا يُطلُّ
مِن "الشَّناشيلِ" العتيقةِ(2)
لا يُوافي العاشقينَ
بكأسِ خمرٍ أو عَزاءْ
ويرى وجوهاً مِنْ حديدٍ
كُلُّها وجهٌ غَريبٌ
بلْ كَئيبٌ أو مُريبٌ
لا يُوافي بالأمانْ
ويَرى حَمائمَ مِنْ رمادٍ
في العيونِ وفي الشجرْ
تعلو كقُربانِ الجَحيمِ
إلى إلهٍ مِنْ حجرْ
ربُّ الفجيعةِ والجنودْ
مِنْ عَهدِ "عادٍ" أو ثَمودْ"
ما زالَ يَنهشُ حُلمَنا
ويُعِدُّ طَقْسَ المَجزرهْ
يأتي إلينا مِن بعيدٍ
عابِراً كلَّ الحدودِ
ليَنهَشَ النُّورَ المُصفَّى
"كَرْبَلاءَ" أو "النَّجِفْ"
ربُّ الوَباءِ معَ الذِّئابْ
يأتي على الطُّوفانِ
مِن كلِّ الجهاتِ
يُروِّعُ الأحفادَ والأجدادَ
كلَّ الكائناتِ
بكلِّ أصنافِ الجحيمِ
وكلِّ أشكالِ العذابْ
يُملي على الصَّحراءِ ناموسَ الغريبِ
ويطلقُ التِّنينَ في روحِ العِبادِ
لكي يكونَ له البقاءْ
في برجِ "بابلَ" و"الجَليلْ"
وعلى عواصمَ للعربْ

كانتْ قبوراً للغزاةِ
فصارَ يحكمها الطُّغاةُ
بلا رَقيبٍ أو حَسيبٍ
في بلادٍ راكِداتٍ
فوقَ نَعشٍ مِنْ قصبْ...
"تمُّوزُ" يا "تمُّوزُ"
يا حُلُمَ الحياةِ المُغْتَصبْ
هلْ كنتَ كابوساً ثقيلْ؟!
أَمْ كنتَ حلْماً مستحيلْ؟!
"نيسانُ" أمسى عاقراً
مابينَ "دَجلةَ" و"الخَليلْ"
بالأمسِ كانَ الدَّيرُ خِصْباً
صارَ صمتَ المَقبرهْ
يا "دَيرَ ياسينَ" الحزينَ(3)
ويا شهيدَ المَجزرهْ
عَفَتْ الرِّياحُ مع السِّنينِ
على رُقيْمِ الذَّاكرهْ
وشقائقُ النَّعمانِ
تَذروها رياحُ الغاصبينَ
ليغسلَ المطرُ الملوَّثُ
ليغسلَ المطرُ الملوَّثُ
ما تبقّى في البلادِ
مِن السّوادِ على العيونْ
ومِن الدّماءِ اليابسهْ
وغُبارِ طَلْعٍ لا يَبْينْ
إلاَّ على "دار السّلامِ" النّازفهْ
فعَلامَ تأتينا عَليلاً
أيُّها الوَجهُ الجميلُ
وفي زمانِ الفاجِعهْ
زمنُ انكساراتِ النَّخيلْ
زمنُ الوَباءِ المُستحيلِ
فربّهُ ربُّ الخرابِ
وباعُهُ الدّامي طويلْ...
يا إرثَنا الدَّمويَّ
يا نخلَ العراقِ المُستباحْ
أوَّاهُ (لو تُرِكَ القطا ليلاً لنامَ)(4)
وما استراحْ
ذَبحوا الإمامَ ورَهْطَهُ
والآنَ عادوا بالرِّماحِ
بكلِّ ما عَرفَ الجحيمُ
مِن الوحوشِ أو السلاحْ
حَطَّ الوباءُ على الخليجِ
وما علا إلاَّ النُّباحْ
"تموزُ" يَبرقُ في ذُهولٍ
كيفَ تأسِرُنا الرِّياحْ
فنسيرُ للسَّبيِ الجديدِ
مع الجواري والعَبيدِ
ونحنُ مَن ورثَ الكفاحَ
وخطَّ ألواحَ الصَّباحْ؟!...
"تمُّوزُ" عادَ إلى الظَّلامِ

إلى طَواغيت المنامْ
هَجَرَ المدينةَ والرُّكامْ
تَرَكَ القطيعَ إلى الذّئابِ
مُبَعثَراً مثلَ الضبّابِ
على بساتينِ "الخَصيبْ"
يبكي على ثورِ السّماءِ
مُلحَّباً فوقَ الرِّمالْ
ووريثُ "سومرَ" لا يزالْ
يَمْحو الهزائمَ بالدُّعاءِ
وبالبلاغةِ في الكلامْ
وهناك يَسْتعِر القتالْ...
"تمّوزُ" عادَ إلى الظَّلامْ
"تمّوزُ" لنْ يأتي إلينا
لنْ يعودَ إلى الظِّلالِ
تَعيشُ أحلامَ الخَرابِ
معَ الأفاعي والذُّبابْ
مِن قَبْلِ أنْ نَجِدَ الخلاصَ
نَعودُ للخِصبِ الجميلِ
وإرثِنا الدَّامي الطَّويلِ
نَدُقُّ أسوارَ الجَحيمِ
وما تَنامى مِنْ رُكامٍ
فوقَ مقبرةِ الجدودْ
وعلى القصيدةِ والحدودْ
لنكونَ أهلاً للعبورِ
إلى ربيعٍ مُنتَظَرْ
للقاءِ "تمّوزَ" النّبيلْ...

حمص . سورية 2003/7/21

***

الهوامش:

(1). هو عنوان المجموعة الشعرية الأولى للمرحوم جبرا إبراهيم جبرا (1959).

(2) . الشَناشيل: نوافذ خشبية منتشرة، كما رأيتها، في العراق وبخاصة في البصرة.

(3) . مجزرة الصهاينة في "دير ياسين" الفلسطينية، حدثت بتاريخ 1948/4/9.

(4) . العبارة هي للإمام الشهيد الحسين يوم واقعة كربلاء.

❑❑❑

على أفق الانحسار

شعر : فايد إبراهيم

سلامُك يجرحُ قلبي
وغيمةُ حزنكَ تهطلُ فوقَ شفاهي
فيولدُ حرفٌ
يناغي شحوبَ السنابلِ
أرشفُ لحنِ هَواكَ
فأفتحُ سجنَ ضلوعي بهمسةِ عطرٍ تلملمُ جرحَ النهارْ
وتغرقُ روحي ببوحِ العنادلِ
أسألُ عنكَ دموعَ الوداعِ الملَّوعِ:
أينَ ربيعُ الخمائلِ؟
عشُّ البراءةِ؟
زَهْوُ السنونو؟
وأين أَكونُ
وكلِّي قصائدُ عطشى؟
سلامٌ عليَّ غريباً يؤلّفُ بين المنازلِ
لستُ غريباً
ولكنَّ وجهي يفتِّشُ عن قطرةٍ بارده
يقلّبُ كلَّ الوجوهِ ليفتحَ كوَّة شِعْرٍ
توزّع أضواءَها للزنابقِ
وجهي سفيرُ الحدائقِ
باسمِ الفصولِ السخيَّةِ يزرعُ
والقمحُ يوقِظُ أقمارَه في المنازلِ
وجهي فضاءُ الحكاياتِ
يرفَعُ كلَّ الكؤوسِ
ينادي رفاقي شهاباً شهاباً:
تعالَوا إلى سِدرةِ الأريحيَّةِ
هزُّوا بغصنِ عذابي لعلَّ الشذا يتضوَّعُ
بيني وبيني دمٌ وترابُ
وفِكرٌ يعرِّشُ فيه الضبابُ
غبارٌ ونارُ وريحٌ وَصابُ
وكلُّ سرابٍ لديه كتابُ
أنامُ بكهفي فأحسَبُ نزفي
سؤالاً يكفِّنُ فيه الجوابُ
فكيفَ أغطّي جنازةَ حُلمي؟

وأينَ المعلّمُ؟ أينَ الغرابُ؟

****

هنا قبرُ شمسِ الولادةِ
قيثارةُ الاحتراقْ
هنا عائلاتُ الطلاقِ
وأدمغةُ الارتزاقْ
هنا الغيمُ يَهربُ منْ أحجياتِ التصحُّرِ
يهزأ بالمطلَقِ المتحجّرِ
بالرملِ يحصدُ كلَّ سباقْ
هنا كلُّ فرعٍ يجرِّدُ عنه اللحاءَ
جميعُ العصافيرِ سادرةٌ في الهجيرْ
وقلبي يُحَمحِمُ للأبجديَّةِ
قلبي بقايا غيومٍ تراودُ حقلَ هشيمٍ
أحدِّثُ عنه فيجفلُ منِّي الحمامُ
فأنذرُ نوماً عميقاً
أبيعُ نجومي وأضحكُ
والرملُ يضحكُ
فليُسعِفِ الضِحْكُ
. لا ماءَ عندكَ
والخيلُ كانت وكنتَ
وكانَ زمانٌ يخصُّك أنتَ
وكنتَ غريباً ولكنْ
نزفتَ غيومَكَ بعد انطفاءِ البراعمِ
فافتحْ جراحَكَ واقرأْ:
"هنا كانتِ الزنبقه
هنا نتفوا ريشَها
هنا وأدتْهم عيونُ الوئيدةِ
يا نارُ كوني دُخاناً
نباحُ القبائلِ أقربُ أمْ ثغرُ جاريةٍ مُلْهِمَه؟!
أنا عَورةُ الكلمه
ومجدافُ قرصَنَةِ الرملِ
بالأمسِ كانتْ جراحي تعمّدُ أزمنةَ الفَقْرِ
كنتُ أزنّرُ خَصري ببعضِ الوصايا
وأقرأُ أدمغةَ الصخرِ
مازلتُ أذكرُ عيداً وحبَّة تمرٍ
وبعضَ قروشٍ أخبّئُها في المخدَّةِ
أذكرُ برعمَ ضوءٍ يعاندُ طقسَ الغباءِ المسلَّحِ
كفَّاً تشدُّ على عُنُقِ الوقتِ
كلُّ عذابٍ كتابٌ
وكُلِّي مطارقُ
عيني على صخرةٍ مقفله
وعينا كتابي عليَّ
وأسئلةٌ في الحسابْ
تكفكفُ عني نعاسَ القراءةِ
ما من لحافٍ ينهنهُ بردَ المفاصلِ
ما من سراجٍ يبدّدُ أشباحَ تلكَ الحكاياتِ
أمّي غيومُ بخورٍ وأدعيةٌ شاكره
تُصلِّي لعلَّ الرغيفَ يصيرُ ثمانيةً أو يزيدْ
وكلُّ دعاءٍ يجيء بضيفٍ جديدْ
ولكنَّها تتبسَّمُ

أُمِّي نشيدُ السنابلِ
حينَ يرفرفُ منديلُها في الحقولْ
يزغردُ كرمُ الصباحِ
وتدعو المدارسُ أطفالَها للقراءةِ
. ماذا يقولُ المعلّمُ؟
. هذا النجاحُ بألفِ مجيديَّةٍ
والشقاءْ
حصانُ الرهانِ الأصيلِ

وأذكرُ
لا. لستُ أذكرُ
رأسي سحابةُ رملٍ على أُفُقِ الانحسارْ
وقلبي خليَّةُ نحلٍ
زوابعُ تعبَثُ فيها
وعثٌّ يعششُ فيها
ومالي سوى الالتحاق برأسي الذي يترنَّحُ
في معبدِ الانكسارْ

❑❑❑

ظنون الرؤيا

شعر : غالية خوجة

لحظاتٌ تفتنُ غاباتٍ...
وشرودٌ يغسلُ شمساً..
وبلادٌ يخطفها الغائبُ..
تلكَ حروقي..
أو،
رائحةُ الآتي..
منذُ الأرواحِ،
ووحدي،
أغرسُ وحدي
في وحدي...
وأتوهُ مجرّاتٍ حبلى بي...
وفراغاً،
يلدُ التابوتَ...
فهل إنساني في جرّةِ رعدٍ
ليهبَّ اللا مرئيُّ،
وينصبَ نبضي غربةَ نارٍ؟
أمْ..،
أنجبُني صمتاً يتراجمُ موتاً،
وشتاءً يرقصُ بالجمرِ،
خريفاً يتأبّطُ صيفاً،
و ربيعاً يخمرُ باللا موجودِ؟
شكوكي،
تتذهّبُ بالغامضِ..
ياقوتيٌّ لحني..
ونبيذيٌّ،
ظنُّ الأسطورةِ...
فانفطري،
لهجة لا مكتوبي..
ولْتحصدني البغتةُ شِعراً..
بيني،
يبتهلُ المقروءُ،
ويصدمُ هلوسةَ الريحِ..
أنا
لمحٌ
لا
شرقيٌّ...

لا
غربيٌّ..
ووراءَ حدوسي،
أتجنّحُ موسيقى..
فيفيضُ المكنونُ،
ومسحوراً،
يتشجّرُ في لهبي..
فالتفتي جنيات الرمزِ...
سأطلعُ منْ صوري:
روحاً تستبطنُ روحي،
عدماً مخضرّاً،
أكواناً مبصرةً،
وحلولاً فيروزيّاً...
مَنْ
إلايَ
يشوّشُ ما يتوارى؟
يسألني المعنى،
فإلى أيّةِ رؤيا،
سيظلُّ المكشوفُ ذنوبَ المحجوبِ...
المحجوبُ،
ذنوبَ كشوفي...؟
***

❑❑❑

لوبان

شعر: دعد طويل قنواتي

في ساعة ألم تبرز عناصر النفس على صفحة الوعي لتتحاور حواراً حارّاً يشتمل على اعتراضات وضراعة ومكاشفات صادقة وحارقة. فالنور يتشبّث بإيمانه بالعدالة الإلهية العليا، والماء، رمز الحياة يتحدّى المصاعب. أمّا التراب البخس فيشكّك في نزاهة ميزان العدالة. وتبقى النفس الحائرة تتوجّه إلى الله، في عناصرها الثلاثة، في نقاش متواصل تطالب فيه بحقها في العدالة والرحمة.

السيل يزمجرُ، ما زالتْ مُغلقةً بوّاباتُ السّدْ
والرّقّاصُ الأخبلُ ما زال يؤرجحني بين جهات الأرضْ
تعلمُ أنّي مجبولٌ بالنور كما بالماء ترابي
مختلطٌ يا سيّد طيني
النورُ يوسّدني صدر أمانِكَ، يُلقيني في ظلِّ حنانكَ
والماءُ يصرّخُ: لن أُلغى، لن أ برحَ ودياني
لكنَّ ترابي ينصِبُ قدّامي صورةَ ميزانٍ جرّتْ كفّته قطعةُ معجونٍ
لُصقتْ سِفلَ الميزانْ

هذا العام مفاصلَه من سمكٍ عطشانْ
كيف أحاور زمناً من سمكٍ بدأ يبُثّ شكاوى غربته عن ماء حياتِه؟
كيف أمُدّ يدي وأصافحهُ؟
أنا لا أملِكُ قُفّازاً من سخريةٍ كي أمسكَ معصمهُ؟
كيف هروبيَ إن كان المَفصِلُ سمكاً والبابْ؟
والحدثُ اللاطئُ خلفَ الأبوابْ؟

وحجار الشارع والبّوابْ؟ والأنجمُ وغطاء الأتّونْ؟
ونبيذُ الخمّارة في الحيّ المجنونْ؟
إن كان جميع الشارع سمكاً
سمكاً مفطوماً عن ماء حياته
كيف أعيدُ الماءَ إذا ما انشقَّ جدار الخَيبةِ
وابتلعتْ صحراءُ الخبلِ عروسَ الماءْ؟
ادفعْ بيديكَ السنةَ السمكيّةَ وافتحِ السنةَ الزَنبقْ.
لن أتركَ باباً أو نافذةً لا أشركها في نِعَمِ الزنبقْ.
وامنحني أن يمتدَّ مكوثي في عام الزنبق حتى تبرحَ ذاكرتي أنفاسُ السّمكِ العطشانْ.
أنا أعرفُ أنَّ البركانَ يثور إذا ما اشتدَّ الحرُّ ليخلُقَ سُحباً تحجُبُ حَرَّ الشمس عن الأرضْ
أفهمُ أنَّ لحكمتكَ الوَسْعَ المخفيَّ عن العينينْ
ها أنّي أغِسلُ وجهي فأفاجأ بالسِلكِ الشائكِ داخل لوح الصابونْ
من دسَّ السِلكَ الأرعنْ؟
هل هذا عامُ الأسلاكِ الشائكةِ أمِ القدرُ المأفونْ؟
أم عامُ الفلسفةِ المخفيّةِ والحكمة والسرّ المكنونْ؟

ـ أنا لست خروفاً أو ثوراً أو زوجَ حمامٍ في تقدمةٍ لإلهِ وثنيّ.

ـ أنا لستُ نبيذاً في قدح فضيٍّ ازدانت بالذهب حواشيه
. أنا إنسانٌ، امرأةٌ، قلبٌ، يمكن أن يتليّفَ أنْ يصدَعَهُ اللطمُ الوحشيّ.

واجمةً أرقُبُ مدَّ غُثاءٍ وفحيحِ رمادٍ بركانيّ
كيف أفِرُّ من الحمأِ المجنونْ؟
. لستُ بعصفورٍ حتّى تتشلَّ مفاصلُ روحي

أُمسِكُ بمرشِّ الماء وأسقي نبتَ السخريةِ المرَّةْ.
يا سيّدُ لو تجعلني رقم التسعةِ في ميزانِ الضربِ لأُسقَطَ، أُغفَلَ لمّا تُجمعُ أرقامُ الحسرةْ.

نعيبٌ، نعيقٌ، نقيقٌ، بعاقٌ، صُداحٌ، نُواحٌ، رُغاءٌ، ثُغاءْ
ـ أنا لستُ في فُلكِ نوحٍ لأسكنَ في بابلٍ من لغاتْ.
ـ أنا لستُ في فلكِ نوح لتلهَمني النغمةُ الواجفةْ.
. لن تمزّقَني العاصفةْ.
. أنا أعرِف صوت دليلي إلى الجهة العارفةْ.
ولكن هذا الضجيجَ يَمُدُّ مَلاءاتِهِ فوق لاقطِ روحي.

مللتُ، مللتُ أعاين أوصال روحي، مفاصِلَها،

هذه المستحّمةُ دوماً بنار فُجاءاتِها
داهمتني المشاهدُ، كيف أوزّعها بين فصلٍ وفصلٍ وكيف أُمسرحْ روحي
ومن أينَ أبتاعُ سخريةً كي أبهّرَ فصلاً غبيّاً؟
تنُصُّ التجاربُ أن لا نُموّه مُرَّ الدّواء بسكّر سخريةٍ مستعارةْ
لأنَّ المِرارةَ أسوغُ طعماً إذا لم تُموَّهْ بسكّرْ
إذاً، فالخَسارةُ، مُحتَمَةٌ أ ن تتوّجَ رأسَ المغانمِ
لابدَّ للنصر من مِزقٍ وشظايا ونزفِ جراحْ
ما الذي أدخلَ المَفْصِل الفوضَويَّ إلى مشهدِ الافتتاحْ؟
وكيف تمفصلتِ اليومَ معه التفاصيلُ حتّى مشاهدُنا الضاحكةْ
غرِقت في صدوع توسّدها مسرحاً مستباحْ؟

. صديقانِ منذُ البدايةِ نحن وحتّى الأبدْ
وأزعُمُ أني أحبّكَ قدرَ ارتفاع السماء وبعد البحار وقدرَ وُروفِ الشجرْ
وقدرَ ذُريرةِ ملحٍ وقدرَ خرومِ الإبرْ
وقدرَ المسافة مابين رَمْقٍ أخيرٍ وبين المنيّةْ.

. لميزانكَ الحكمةُ الكاملةْ
للمياه النقاوةُ، للنور مصباحهُ، للتراب انطفاء البصرْ.

أرى المرأةَ الجالسةْ
فوق جِذعٍ عتيقٍ وفي حُجرها
شبكتْ أصابعَ أشجانِها
كُبّةً حالكةْ
أشرعتْ أذنَها
صوب مدّ الرمال المحمّاة
يا ربُّ دِرعِي ثقيلٌ وتُرسي ثقيل وسيفي ثقيل
ولو كنتُ طيَّارةً من ورقْ
كنتُ أسحبُ خيطَ ابتهاجي من الكُبّةِ الشائكةْ
فيطلقني ضاحكةْ
غير أنّي على هذه الأرض ساحُ عراكي وأستلُّ سيفاً بطيئاً
لو أ نّي درستُ فنونَ القتالِ ولكنّي ما فعلتُ ولا بيَ من شهوةٍ للنزالِ
استعنتُ عليّ بحبّكَ تعلم أنّيَ في الجبهة الموصدةْ
لا فرارٌ وكيف الفرارُ وكيف الهجومْ
إذا كنتُ أكرهُ أن أستبيحَ دماً أو أمزّقَ زهراً يبطّنُ جوفَ حنايا تشاركني لوَبها؟
ليس لي مِخلبٌ
لم تلوّثْ أصابعَ روحي دماءُ بنفسجة وادعةْ
أو تصّوحْ ورودَ شفاهيَ بربرةٌ مارقة
آهِ يا سيّدي، دورةً دورتينِ حواليّ ثمَّ أناور في اللا مكانِ أراقبُ مدَّ الغُثاء المُراوحِ
مروحني الهّمُ لولبَ خيطَ انتظاري
سقاني عيارينِ من عَلقٍ توأمَ الروحَ في جرعتينْ

. لا أحبُّ أنْ يُمَصَّ دمي

. لا أحبُّ القديدَ

. أنا لستُ في مُتحفٍ كي تَلَذَّ استحالةُ روحي إلى مومياءْ

. أنا محضُ دّوار شمسٍ إليكَ أوجّهُ قلبي فلا تدعِ الريحَ تدفعُ في وجهي بعيداً عن الطلّة المشرقةْ.

ها هي الحَلبة الدائريّةُ حطّت على خانة المسرحِ العبثيِّ ومن قاع فوضاه سلّتْ تفاصيلَ أدوارها

ثم تابعتِ الدورانَ وكان القدرْ

في جلال مهابته يتبختر في ساحة المسرح المأسويِّ

دعتهُ إلى الاشتراكِ فلبّى النداءْ

آهِ من ثبّتَ المعطفَ الحجريِّ على كتِفي

أنا في مسبحٍ والمياه حجرْ

أنا في مأكلٍ والطعام صورْ

إنّهُ المسرحُ العبثيُّ استعار القدرْ

جارفاً طاغياً مثل نفسهِ والمعطفُ الحجريُّ

مُحالٌ يُزاحُ إذا لم تُتِمَّ الروايةُ مشهدَها المبتكَرْ

يا إلهيَ حينَ تَتِمُّ الفصولُ وأخلعُ ثوبَ الحجرْ

إنزع الثقلَ من مخزن الذاكرةْ

لا تُخلِّ مفاصلَ قلبيَ عاجزةً عن أداء تفاصيلِ مالم يُؤدَّ على المسرح المنتظرْ

نحن لسنا صُوَرْ

نحن دفقُ دمٍ

نحن لحمٌ تمزُّقهُ الحُبكُ الماكرةْ.

مللتُ المهازل لا أتقنُ الدورَ في المهزلةْ

لا أحبُّ انتظاريَ

ثبّتْ تفاصيلَ دوري على أرضِ نعمتكَ العادلةْ.

أيُّ أيُّ معادلةٍ وادعةْ

أستعين على الأحجياتِ بها وأحُلُّ مجاهيلها المُغفَلَةْ.

آهِ يا سيّدي

لم أطالبكَ أن تلجُمَ الريحَ أو تصرِفَ الخبثَ المتربّص لكنْ

إذا ما نشرتُ ملابسَ قلبيَ مرِّرْ عليها رياحينَ روحكَ تطهر من وضرِها

لا أحبُّ القروحَ على وجه روحي

الجذامْ

الجذامُ الخفيف إذا مسَّ روحي الجذامُ

الجذام الثقيلُ إذا فرّخت في دمائي خلايا الجذامِ وبعد انحسارِ الجذام غدوتُ الجذام

المقنّعَ بالبشرةِ اللامعهْ.

بي نسيسٌ أنا يا إلهيَ بي بللٌ في نوايا ضلوعي

فكيف اشتعالي بكلّيتي إنْ صبوتُ إليكَ؟
أرى في ابتلالي الموازينَ حائرةً مائلةْ
والترابُ يمارس ألعابَه الخاتلةْ
. لستَ مولوكَ كي تستلذَّ بطعم الدماءْ
أنتَ نورٌ ودفقُ هواءْ
ولكنَّ بعضَ الأصابع ألصقَ أسفل كفِّ الموازينِ ثقلاً يبلبلُ روح انتظاري.

التراب يمارس ألعابَه
إطلِ روحي بحبّكَ لا يخرِقُ البرغشُ الآدميُّ مسامَ اصطباري
قد مللتُ اشتراكيَ في المسرح العبثيِّ هنا دونَ إذني.
أَعِدْني إلى مسرحٍ فيه تبدو النهايةُ بنتَ البدايةِ والفصل ابناً لما قد مضى
والفصولُ تتابعُ منطِقهَا في الترابطِ والحَبكة المُحكمَةْ
. ها هنا ما يُسمّى القدرْ
كان ثمَّ فراغٌ على القائمةْ
ثمَّ حين اقتربتِ دعاكِ ووقّعتِ عقد اشتراكك دون التمعّنِ في الخاتمةْ
ها هنا المسرح المبتكرْ
واقعيٌّ على تبعيٍّ على عبثيٍّ على تعمية
خُلطةٌ لم يعد من أسامٍ لها
ما استجدَّ يُسمّى "مقاومةَ التسميةْ"
لم أزلْ أرقُب الخبثَ المعدنيَّ يسلّطُ عينيهِ صوبي.
ـ أنا لستُ عُصفورةً كي تنوّمني الأعينُ الساطيةْ
ربَّ خيطٍ جميلٍ أحرّره من شبائكه المعتمةْ
سوف يطلقُ روحيَ طيّارةً من ورقْ
وسأضحكُ أضحكُ حين تحينُ النهايةْ
وأمضغُ نوماً هنيئاً.
الكلام المرقّعُ بالأمنياتِ يناوب نهشَ دمي
أرتقي قُبّةَ اللا مكانِ.
أهيّئُ مصيدةً للقصيدِ
أنا لا أحبُّ القصيدَ المضمّدَ
يا ربُّ ألصقتُ وجهيَ بالأرض قُدّام رجليكَ
تعرِف أنّي مقيّدةٌ فوق جِذعٍ عتيقٍ أراقب مدّ الغُثاءِ
أتكفي دموعي لغسل أصابع روحيَ من عالقٍ أو حشائش أو كُبّةٍ من طحالبَ أو مهجةٍ راعفة؟
أنت تعرف أنّ لعيني مهاماً سوى فتحِ صُنبور دمعٍ على وَضَرٍ في الأظافر أو شفةٍ نازفةْ.
. لستُ كبشَ فداءٍ، أنا محضُ كائنَكَ البشريِّ،
أنا لستُ صورتكَ الزائفةْ.

❑❑❑

عالم القصة

وقال اتبعوني

قصة: د.وليد السباعي

المشهد الأول غرفة قاسم:

تدخل الخادمة ميساء غرفة قاسم العاتمة. تزيح ستائرها المخملية الثقيلة. فينهمر النور. توقظه لتناول طعام الإفطار مع أبيه في الحديقة. فتراه مستيقظاً أفصح وجهه عن ضنى الوجد والسهاد.

. ما بك يا قاسم؟

. تعرفين ما بي. أنا لا أنام الليل.

. أعلم. ولا بد من الصبر يا قاسم.

ـ إلى متى؟ ولماذا؟ أكاد أقضي ولعاً بك، وأعلم أنك ترغبين في وصالي. وها نحن وحدنا. دعيني..

. ليس الآن. حينما تتم الثامنة عشرة سيكون لك كل ما تريد.

. لم الانتظار؟ ولماذا الثامنة عشرة بالتحديد؟ أموت لكي أفهم الأسباب!!.

. هو شرطي. ولا تسألني عن الأسباب.

تمعن بها بوله وانكسار، ومدّ يده بضراعة. اقتربت منه أكثر حتى ملأت أنفاسها المحمومة رئتيه. وسمحت له أن يداعب نهديها المشرئبين، وهي ترتعش من وجدها. ضمته إلى صدرها، وشهقت. ثم انتفضت خارجة بسرعة. فأحس بروحه تخرج معها.

المشهد الثاني الحديقة.

يجالس قاسم أباه أمام النافورة الكبيرة، تحت ظلال الخمائل الوارفة، والأشجار الباسقة الكثيفة، وتغريد الطيور وأصوات الطواويس. وقد عمرت المنضدة بصنوف شتى من الزبدة والعسل والأجبان

والتين والزيتون.

. لا تدع النوم يثنيك عن صلاة الصبح يا قاسم. ولا يشغلنك السهد عن تهجد الليل.

. إن شاء الله.

. لا وازع عن المعاصي كالتقوى والصلاة. واعلم بأن الدنيا زائلة، والآخرة قادمة، ولا ينفع البشر إلا أعمالهم. فلا تشترِ زوالاً عابراً بحياة خالدة أبداً، ولا شهوة آنية بنعيم دائم.

كان قاسم ينظر إلى ميساء الواقفة في مكان حسبت أن السيد قدري لا يمكن أن يراها منه. أمام نافورة من مرمر ونحاس، تظللها شجيرات الياسمين، تغسل زنديها وعنقها وصدرها. ثم حسرت عن ساقيها تغسلهما، حتى غصّ قاسم بلقمته.

. أكمل طعامك ثم انصرف إلى قراءة القرآن الكريم حتى آذان الظهر.

. سمعاً وطاعة يا أبتِ.

المشهدَ الثالث القبو .

دلف وراءها. كانت تستخرج السمن من عنابره.

. ميساء!!

. ما كان يجب أن تحضر إلى هنا يا قاسم. قد يراك أبوك.

. إنه مشغول بالعبادة. دعيني ألامسك.

. تأكد أنني أذوب صبابة أكثر منك. وأن عشقي لك ماله حدود. لكن لا بد من الصبر.

. لم كل هذا الصبر يا ميساء؟!

. ريثما تكمل الثامنة عشرة من عمرك يا قاسم.

صاح: لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟...

. لتصبح راشداً يمكنك الوقوف في وجه أبيك.

. لا أحد يمكنه الوقوف في وجه أبي!.

. لتتحمل مسؤولية عملك على الأقل.

. سأحمل وزر العالمين من أجلك!.

. لكن أباك عقابه شديد.

. لن يكون أشد من عذابي وسهدي. ثم إنني وحيدهُ ولن يقسو علي كما تتصورين.

. لعلك لا تعرفه جيداً.

. كل ما أعرفه أنني أريدك يا ميساء بكل ذرة من كياني، وأنني أدفع عمري ثمن الوصال.

. يا حبيب القلب كم أحبك وأشتهيك، حتى أحسك عافيتي التي تنضب إن بعدت.

لكن لا بد من الصبر يا قاسم.

المشهد الرابع. خارج القصر.

الناظر إلى القصر المنيف لا يسعه إلا أن يقف مبهوراً أمام روعته وجلاله وعظمته، وقد استكمل بهاءه تحفة معمارية مزخرفة بالمرمر المحفور، ومطعمة بالفسيفساء والأحجار الكريمة بطرز معمارية لم تر مثلها عين بشر. يقوم على مساحة واسعة من الأرض، يحيطه الخلاء من كل الجهات، على الرغم من جنائنه النضرة الوارفة، ومياهه الوفيرة العذبة، وطيوره المختلفة الأجناس والألوان، حتى يحلم الناظر إليه، والمار بقربه، والسامع باسمه، بدخوله والتمتع بفتنته وخيراته. وقد وقف على بابه الواسعَ حاجبان قويان كماردين يسمحان بالدخول أو يحجبانه بأمر من السيد قدري صاحبه والآمر الناهي به. ويعيش بداخله السيد قدري وولده قاسم والخادمة ميساء، على الرغم من وجود أجنحة واسعة خصص كل منها لمجموعة معينة من الناس. وعلى الرغم من اشتهاء الناس لولوجه، حتى أصبح هاجسهم وغاية مطامحهم، إلا أن "قاسم" أحسّه وحشة مضنية لا يمكن تحملها لولا وجود ميساء التي استحوذت على لبه ومشاعره، وصارت شاغله وأرقه وآماله. ولم تكن ميساء ذات حسن أو روعة، بل كانت أنثى بوجه طفلة وجسد امرأة ناضجة، تنضح شبقاً وجاذبية تشتهي، حتى أنفتن قاسم بكل ما فيها: بشعرها الأسود الثائر، وعينيها الفاحمتين، وصوتها المبحوح، وصدرها النافر، وجسدها العامر، ورائحة عرقها الفاغم الشهواني المثير. ولم تضن عليه بعواطفها، وجحيم أنفاسها، وروعة قربها، ولا حجبت عنه ملامستها وفحيح نجواها، وهي تقبل وترتد طالبة منه الانتظار حتى يحين الأوان.

وقف بباب القصر ثلاثة رجال يحملون أشياء صغر حجمها وتعاظم ثقلها، سمح الحاجبان لأحدهم بالدخول، وطردا الآخرين.

المشهد الخامس.الجناح الجنوبي من الحديقة.

جلس قدري تحت خميلة يداعب هرة، ويرمي فتافيت الخبز إلى الأسماك في البركة الأرجوانية. وقال لقاسم:

. هما طريقان: طريق للخير يُفضي إلى الجنة. وطريق للشر يفضي إلى النار. والإنسان كائن ذو عقل وعليه أن يختار.

. ولماذا لم يُجعل الطريق واحداً فقط؟

. حتى يحدد الخيارُ العاقبةَ. ولا تساهل مع الآثام الكبيرة.

. أليست الرحمة واجبة؟

. بلى، مع الذي يرحم نفسه ولا يزجها في المعاصي. أقول لك ما أقول لأنك ستبلغ سن الرشد هذه الليلة. فأخلص لربك ونفسك. ولا تغامر تضمن العاقبة.

كانت ميساء تضع طبق الفواكه الريانة الطازجة على الخوان. نظرت إلى قاسم بعينين أودعت فيهما كل الصبر وكل النجوى، وكل الشهوة وكل العطاء، وابتسمت. حتى كاد قاسم يخرج عن طوره أمام أبيه.

المشهد السادس غرفة قاسم

استلقى قاسم في العتمة مشتت الفكر، مشبوب الأعصاب، متوتر العافية. متى تحل ساعة الصفر وأبلغ سن الرشد !؟ ومتى تفي ميساء بوعدها يا ترى!؟ وماذا سيقول أبي حينما يعلم ذلك!؟ لقد هدّني الوجد إليها فالطف بنا يا رب العباد.

انشق الباب، والتمعت بين درفتيه ميساء عارية كجنية وضعت أكليل الغار على رأسها، واستلقت بجانبه.

. ميساء!!

. بقيت دقيقتان يا قاسم.

. قد أموت قبل انقضائهما.

. لا حيلة لنا. وما وجدي بأقل من وجدك، فاصبر كما صبرت.

. وما الدقيقتان في عمر الزمن؟!

. لا تتكلم. وهيئ نفسك للحظة الوصال.

دقت الساعة معلنة الثانية عشرة ليلاً. استدارت إليه:

. لقد بلغت سن الرشد يا قاسم.

وتوحدا.. بكل الشوق، وكل اللهفة، وكل العنفوان. واقترف بعضهما بعضاً، بشكل عزفت رعشاته على خدود الريح حتى عمت العالمين.

ولم يشعر كيف حدثت الزلزلة، وانبلج النور الباهرة في الغرفة، ووقف السيد قدري فوق سريرهما:

. فعلتماها أيها الزانيان! اذهبا ملعونين إلى يوم الحشر. انهضي أيتها الداعرة، تدثرت بشرشف دمها، وخرجت.

. أبتِ!!

. أنت مطرود من قصري، وملعون إلى يوم الدين.

. أيعقل كل هذا العقاب!؟ لا أصدق فأنا وحيدك.

. خسئت. أنا لا أولاد لي.

. الرأفة إذاً.

. لا رأفة مع غواية الشيطان.

. حاول أن تجد لي عذراً. لم يكن أمامي غيرها حتى أدمنتها، واشتهيتها، وهمت بها.

. لقد حذرتك!

. فاق الأمر كل قواي. وما كان يجب أن تضعني في امتحان كهذا.

. بل كان عليك أن تختار. لقد كنتُ على علم بكل تحركاتكما المارقة، فأثقلت عليك النصح. ومع ذلك اخترت طريق الشيطان.

. أبتِ...!

. انهض. واعلم أن الطرد أهون العقاب. ولا تريني وجهك بعد اليوم.

. ستذهب ميساء معي.

. بل ستذهب وحدك.

. أبتِ.. أتوسل إليك.

انقض الحارسان عليه، وقذفاه خارج القصر مع ثيابه، وهو يصيح ملتاعاً:

. أ..ب..ي..ي..ي..!!..

المشهد السابع. خارج القصر.

ستر قاسم عورته بثيابه. ولاحظ ميساء تطل عليه من نافذة القصر، وترمي إليه بقصاصة من الورق. تلقفها، وفتحها. كان فيها اسم رجل ورقم هاتف. هدر الحارسان طاردين متوعدين ففر قاسم هارباً.

المشهد الثامن.الصحراء.

هام قاسم على وجهه في الصحارى. ساعات طويلة سارها تحت وهج الشمس دون أن يتبين وجهة تفضي به إلى المدينة. ولم يكن يعلم أن قصر أبيه بعيد كل هذا البعد. دهمه الليل في عراء موحش. فأكل من بعض الأعشاب، ونام على غصن شجرة حتى يتقي سباع الليل. وفي الصباح لمح من عليائه المدينة عن بعد. غذَّ السير إليها، شقياً بما مضى، آملاً بما سيأتي. ساعات طويلة مشى.. حتى انتصفت الشمس السماء، وانعدم ظله، فأيقن أن ما رآه كان سراباً.

كانت الشمس نافورة النار، ورمل الأرض يشع وهجاً، ولا شجرة تقيه، أو غيمة تظلله، أو نبع يبرده، فأيقن أنه سيقضي، وأن الله قد هيأه طعاماً لكواسر الصحراء ووحوشها. خرّ على قدميه قانطاً يبكي: "كيف هنت عليك يا أبتِ". حتى لسعت نار الرمل ركبتيه، وسلخت جلده، ونشفت دموعه في المآقي من شدة الحر. وأيقن أنه لا رجاء إلا بمواصلة المسير.

المشهد التاسع. المدينة.

وصل المدينة مرهقاً أضناه التعب، وهدّ حيله الجوع، وتعاظم في روحه السقم. اتصل هاتفياً من أول دكان صادفه:

. أنا قاسم أرسلتني إليك...

. أعلم. لدي عمل لك، ثوابه أكبر من أجره. ستقوم على إطعام بعض العجزة والعناية بهم، ولك الطعام والمأوى.

. موافق. أعطني العنوان.

المشهد العاشر. الوادي.

سار قاسم عابراً أزقة المدينة. شاهد بؤساً وخراباً. ووعى ظلماً وفجوراً. ولاحظ ثراءً فاحشاً، وجمالاً آسراً. سمع ترتيلاً وغناء شجيين. وظل يسير حتى وصل إلى نهر. رباه لعله ليس نهاية المدينة. شاهد قارباً عبر به النهر الهائج الذي كاد تياره الجارف يقتله، وتماسيحه تفترسه. حتى رسا عند سفح جبل شاهق. صعده بشق النفس شاعراً بروحه تخرج من جسده. وما إن وصل قمته، حتى انحدر من تحته واد سحيق حجبت الغيوم الهابطة قعره الشبيهة بالعدم. رباه هل ضعتُ؟ وأين مقام الرجل الخيّر؟. وصل الوادي، فأدركه الليل. وسمع عواء بنات آوى، ونعيق البومات، فاحتله ذعر أرعش عظامه، وأيقن أنها الواقعة. لم تعد العودة ممكنة، ولا الاستمرار مجدياً. تسلق شجرة بكى على أغصانها، وناجى ربه حتى هده الندم والشقاء، فنام.

صحا بعد الفجر، ونظر إلى بعيد من حواليه يستطلع كل الجهات. ولم يعد يرى المدينة، ولا عرف عنوان الرجل الخيّر، ولا لاح له في الأفق بارق أمل. فأدرك أن العودة إلى القصر أفضل الحلول، علّه يدرك غفران أبيه، أو تفصح ميساء العنوان واضحاً لا لبس فيه.

المشهد الحادي عشر. البوادي.

تابع قاسم رحلته المضنية متجهاً بغريزته إلى القصر. فما زاده إيغاله بالسير إلا ضلالاً. ونفسه وحشة وسقماً. وهو يعبر أودية وجبالاً، ويجتاز صحارى وقفاراً. حتى لاح له عن البعد راع يعزف على مزماره. أعطاه كسرة خبز وجرعة ماء. فسأله عن طريق القصر. قال الراعي:

. عجباً إنك لا تعرفه. هو طريق واحد يا ولدي. سرّ به تصل القصر دون عناء.

. أهو بعيد عن هنا؟

. جداً. لكن الطريق آمن وجميل.

سار قاسم يبكي محبطاً يشعر دنو الساعة وتبدد الآمال: كيف تركتني هكذا يا أبتِ وأنا لا مال أنفق منه، ولا صنعة أعمل بها، ولا علماً ينفعني!!

المشهد الثاني عشر. المدينة.

وفي ظهيرة اليوم التالي أشرف على مدينة. دخلها، وقد رثّت ثيابه، وورمت قدماه العاريتان، وفتك به الجوع والتعب. رأى كلاباً ضالة، وعصافير نافقه، وبقايا أطعمة متفسخة، وجثثاً في خرابة. فولجها ليستريح، وهو يفكر في الطعام. وسرعان ما شعر بظل يظلله حاجباً عنه النور. نظر إليه. كان رجلاً قوي البنية، خشن الملامح:

. ما الذي تفعله هنا؟

. لقد ضللت الطريق.

ـ إذاً أنت من أبحث عنه. ما رأيك أن أطعمك، وألبسك، وأحديك، وأعطيك المال، لقاء خدمة بسيطة تقدمها لي، والدفعُ سابقْ العملَ؟.

. قل.

ـ أن تحمل هذا الكيس، وتوصله إلى هذا العنوان. ولا شيء غير ذلك. وقم حتى أفي بوعدي قبل شروعك العمل.

أدخله بيته الواسع، الذي وشت رياشه بغنى صاحبه. وقدمت له امرأة مليحة الطعام والشراب واقتادته أخرى إلى الحمام. وأشارت له ثالثة إلى فراش وثير، فنام طويلاً. وعندما صحا أعطوه ثياباً فاخرة. وقذف له الرجل بكيس من المال. تلقفه قاسم. وأشار الرجل إلى الكيس الكبير وأعطاه العنوان.

حمل الكيس ومضى. عبر أزقة وشوارع لم تتضح معالمها، قبل أن يوغل في المقبرة التي اعترضه فيها رجلان ملثمان أعوران:

. ما الذي تحمله في كيسك هذا؟

. لا أعلم.

. أتبيعه لنا؟

. ليس لي. وقد قبضت أجرة إيصاله سلفاً.

. نحن لا نخيّرك. فإما أن تبيعه لنا أو نحملك إلى سيدنا.

حاول أن يبدي مقاومة فما أفلح. وحملاه إلى سيدهما.

. كيف جرؤت على عصيان أوامر رجالي!؟

. الكيس أمانة ليس ملكي.

. وفاء الأمانة يعني جحودك لنا، فأيهما تختار؟

. لا بد من إيصال الأمانة إلى أهلها.

. خذوه إلى المحاكمة.

أدخلوه من باب واطئ، أرعبه أن يرى خلفه كل هذا الهول: بيوتاً بعضها فوق بعض، تداخلت بسراديب وأنفاق عاتمة، وفناءات تتفتح على دهاليز بأشكال مريعة. مرضى بالجذام يأكلون أعضاءهم. وفتيات عاريات بقرت بطونهن. وكلاباً تأكل مع القطط والذئاب وليمة واحدة. ونسوراً تنقضّ وترتفع، ومرابين وقطاع طرق، وأناساً يصرخون ملتاعين من ألم أو ضياع، وآخرين ينامون على الجمر هانئين. لكن ما راعه أكثر رؤية الرجل الذي طلب محاكمته جالساً على منصة القاضي:

. أيعقل أن تكون الغريم والقاضي؟!!

. وما الغرابة في ذلك؟ كأنك تعيش في عالم آخر!!.

. وما الذنب الذي تحاكمني من أجله؟

. عدم طاعتك أوامري التي أفقدتك كل شيء: الكيس والحرية.

. حسبي الاحتفاظ بشرف احترام الأمانة.

. لهذا سيحكم عليك بالإعدام.

قادوه من خلال بستان، رأى فيه جثثاً وهياكل عظيمة، حتى أيقن بدنو الأجل. تذكر وهو مقبل على حتفه أباه، وميساء، والقصر. وانتبه على صوت صفير القطار القادم من بعيد يشق نفيره السكون. وما أن ابتدأ القطار يعبره، وهو منطلق بأقصى سرعة مجنونة، حتى انتفض قاسم بقوة من الرجلين، وركض بكل حب الحياة، وتشبث بالقطار، وهو يضحك مجلجلاً تبدد الريح الصرصر صوت ضحكته، وقد علا وجهه رعب سكنته الدهشة، وهو يوغل في البعيد..

❑❑❑

البيت المقابل

قصة: لينا نعمة

.1.

بقعة الضوء التي ترسمها أشعة الشمس، تتحرك على الجدار المقابل للفراغ بين بنائين بإحداثيات تتغير على مدار السنة حسْب الفصول، تكبر أو تصغر، ترتفع أو تنخفض، فتبدو كمن يتلاعب بضوء على مسرح، يفرشُه أو يلمه. يتنقل سليم بكرسيه متابعاً الشمسَ، يسنده على زجاج محله الأنيق ويسرح في مدن أخرى.. مدن بحرية بنخيل كثيف في الطرقات، وأشجارِ موز ومراكب وهواءٍ مملح. يغمض عينيه فَيُعيِنُه هدوء الحي على تأملاته وأحلامه . منذ كان صغيراً وهو يحلم بالاغتراب أو الهروب من بكائيات الوطن.

يبدو الحي لمن يعبرهُ أكثرَ صمتاً من حيٍّ مخططٍ على الورق. تتسرب ضجة الشارع الرئيسي القريب مخنوقة وكأنها أُضيفت إلى الرسم من شريط تسجيل لتجعل وجودَه حقيقياً.

ينعس سليم، يغفو، يقرأُ مجلة، ينهض لينفُضَ الغبار عن المعروضات، ثم يرْجع إلى كرسيه.

الأبنية في الحي عتيقة متلاصقة ومبنية من الحجر، تطل منها شرفات ضيقة لا تكاد تتسع لجسد امرأة تنشر غسيلَها على حبلين قصيرين. لم تكن تلك الشرفات تغري أحداً بالجلوس فيها. تلقي النساء نظرات متعجلة على الشارع بينما هن يعلقن الستائر المغسولة أو يلمعن زجاج الشبابيك.

مرَّتْ امرأة منهكة وجهها ذابلٌ وعيناها كامدتان، تأملت واجهة المطعم على الزاوية المقابلة لمحل سليم. لاحظت الدرجات الرخامية التي تصعد إليه من الشارع، لم تكن هذه الدرجات موجودة من قبل، والشبابيك أصبحت واسعة أنيقة تفيئُها مظلات بحرية ملونة وبينما شفَّ الزجاج عن جوٍ رومانسي فالعتمة الخفيفة والمصابيح الجدارية الصغيرة، موهت ملامح الأشياء والأشخاص في الداخل، وأعطت ظلالاً حالمة للمكان. جعلت المرأةَ تسمعُ من داخلها موسيقى فيروزية تلائم الصورة.

فكرت . كيف تكون هذه الجدران هي ذاتُها التي كنت أُنظفها وأمسحها، ويتفنن الصغار بتقشير دهانها الرطب.

لمح سليم المرأة وهي مستغرقة في تأمل المطعم.

البيت المقابل الذي يحتل زاوية الشارع، وازدحم يوماً بأحفاد الجدة. كان سليم صديقاً لبعضهم في طفولته وقد اعتاد زيارتَهم هناك... يتذكر الغرف الواسعة التي تعطرها رائحة الأشياء المغسولة

.2.

ببرش الغسيل والمغليةِ بالمبيضات. يتذكر الأثاثَ العتيقَ ولكن الجيد، ويتذكر بعضاً من الأشخاص الكثيرين الذين كانوا يترددون.

اعتاد الأقاربُ والأحفاد زيارة بيت الجدة لفترات تطول أو تقصر، طمعَ بعضهُم بأعطياتها. والبعض رغب بتجربة السكن في حي راق . ذلك الزمن . أو كمأوى في سنوات الدراسة الجامعية.

ماتت الجدة، وأُغلق البيت، وتفرق الجميع.. تفرقوا بسرعة واختفوا، اهتم سليم قليلاً بمتابعة بعض الأخبار ثم سافر.

ـ تذكرتك... كنت صغيراً بشعر أسود وعينين عسليتين. كانت أمُك قليلاً ما تزورُنا، ولكنك اعتدت المجيء.

. أنت ابنة أخ الجدة.

البيت المقابل تحول في غيبة سليم إلى مطعمٍ فخم. عندما عاد سليم . وكان أصبح رجلاًـ سارع إلى تحويل غرفة الجلوس التي تواجه نوافذ المطعم إلى محل أنيق له واجهة زجاجية واسعة، وحشاه بكل تلك النثريات التي لا ضرورة لها والتي يسارع حديثو النَعْمَة إلى إدعاء عشقها...

ربما على سبيل إثبات ارتباكهم بثرواتهم وتبديدها فيما يظنون أنه يؤكد أصالتهم. تلك النثريات التي لا يمكن أن يُحدَدَ سعرها أو نوعها أو مصدرها بدقة.

من الجدار المرطب بثلوج اليومين الماضيين ارتفعت رائحة الحجر نفاذه، ذكرتها برائحةِ المقبرةِ عندما ذهبت لتلقي نظرة على الجدة، لتتعرفَ شكلها هناك وتقيسَ سطوتَها فلم تكن لتتَخَيلَها إلاّ جالسة بأبهتها تأمر وتَنْهَي في الأموات. كانت أشباح المقابر العالقةْ في رأسها من زمن الحكايات، ما تزال تنوح بين الشجيرات القصيرة بالرغم من وصول ضوء الصباح الجنوبي. نزعت الخوفَ ورمته بين بقايا رُزَمِ الآس، ومضت تبحث وتقرأ الشاهدات بدا لها أن الموتى كثيرون ومتشابهون في استلقائهم وتحللهم والتربة الباردة التي تحتويهم. بجانب الاختفاء الحقيقي للجدة، واستمرارها . فقط . كاسم فوق شيء صلب.

.3.

انسل الماضي من روحِها وأعصابها واندس في ثنايا ذاكرتها الأكثر حيادية تاركاً لها الصور

مجردةً. أصبحت الفتاة التي اعتادت خدمة كل من دخل بيت الجدة، فتاةً لها نفس ملامحها وصوتِها، ومثلُها تجيد كل أعمال البيت أو أجادتها في سبيل تأمين بقائها تحت سقف ومأوى . لم يكن أبوها شقيق الجدة . أمام الشاهدة الرخامية الواطئة تبردت أحاسيسُ كثيرة حملتها عمرها . هل ثمة فضاء آخرُ عند القبور يُغلف بالنسيان الذكريات . هو نسيان مؤقت كما تنسى المرأة آلام الولادة.

. لم تتغير كثيراً يا سليم... تابعتْ تتكلم باندفاع عن بعض الذكريات.

سرح سليم يراقب مدخل المطعم. كان يلاحظ رؤوس الزبائن الداخلين أو المغادرين وتكفي التفاتة عفوية من أحدهم باتجاهه حتى يقومَ بحركة ما تبدو لمن يراقبه حركة غبية ليلفت الأنظار إلى محله.

. بقدر ما كرهتْ هذا المكان بقدر ما يثير في من الشجن... ربما لأنني بين جدرانه صبية فتية بشعر طويل مسترسل وجسد منتصب قوي. كنت جعبة أسرار، كل بنت أو شاب، رجل أو امرأة مرّوا في هذا البيت رموا فيه سراً تلقفته وحفظته... رمقتْ نوافذ المطعم مرة أخرى من خلال دمعة مترددة.

كانت نوافذ البيتِ ترتفع عن الرصيف قامة رجل. وكانت هي تُسند مرفقيها إلى الحافة الرخامية الباردة وتتابع أحداث الحارة. في الماضي كان درب الحارة هو التسلية الوحيدة. فالأولاد يتجمعون هناك ليلعبوا بأي شيء يقع تحت أيديهم، أو يخترعونه. يتجمع الشباب عند المنعطفات يتكلمون بضجيج ويقهقهون. بينما تتمشى الصبايا الأكثرُ جرأة وتحرراً، وتراقب الأخريات ما يجري من نوافذ مشرعة أو مواربة. تتذكر أنها كانت تعرف كل صغيرة وكبيرة، حفظت الأسماء وتكهنت القصص وتاهت عن المصائر.

في ذلك الزمن جربت النجاح والرسوب والحزن وأفراحاً بسيطة ارتبطت بغيرها وتجنبَتْها، وتسليات كانت تنتزعها من شراك التعب وابتسامات صيفية مع الأحفاد.

هزت رأسها: لا أريد أن أقابل أحداً منهم... لم يسألوا عني أبداً.

4.

انتبهت إلى سليم الغارق في بوابة المطعم. ألقت التحية ومضت حاملة معها رائحة الحجر الرطب.

بعد أيام مرت امرأة أخرى سلمت على سليم وبادرته:

. أما زال بيتُكم كما هو بحديقة كبيرة وجميلة... ضحك دون أن يخفي استغرابه.

كان ثمة شيء غامض فيها ذكره بالمرأة الأخرى.

. أتذكركَ صغيراً بشعر أسود، وعينين عسليتين.

. كنتِ في هذا البيت يوماً؟ أشار ناحية المطعم.

. حفيدة الجدة. أمرُّ من هنا أحياناً... أحب أن أتذكر المكان..

. تغير كثيراً.

. نعم... لا أحب الدخول إليه حتى لا تتغيرَ صورته الأولى واضطر إلى نزع أهله من أماكنهم وزواياهم، وأن أزيح الأسرَّة والأرائك والمجلى والمكتبة، واستبدلها بالطاولات والكراسي والزبائن.

. ماذا تراقبين إذاً؟.

. أستعيد البيوت الأخرى والحارة والرصيف فأتذكر تلك الأيام بوضوح أكبر.. التفتت وأشارت إلى السور الخارجي للمطعم وكان من المعدن المفرغ بالتزيينات . أفتقد الياسمينة من الصورة... لم يكن ثمة داعٍ لاقتلاعها . بدت وكأنها تطرح السؤال على سليم ولم تنتظر الإجابة. قررت:

. ربما لم تتماشَ مع أهواء الأثرياء لبساطتها.

كانت تتكلم باندفاع ومباشرة، وبطريقة تجعل الحديث وكأنه يستمر بينهما منذ تلك الأيام.

. لم أعد أرى أحداً منهم منذ زمن. قال سليم

. ذابوا في همومهم، وتبددوا في الضواحي والبيوت المستأجرة، والمواصلات المزدحمة.

دارت بنظراتها تمسح الدروب المتعامدة. كان الهدوء خلاباً... وبقايا ثلج الأسبوع الفائت لم تذب بعد في حديقة شمالية لأحد البيوت. البرد الشديد جعل المطعم يبدو في الشارع كقنديلٍ دافئ في قفر جليدي.

.5.

وبالرغم من عري الأشجار وارتجافها، فقد رأت طفلة تلعب في حديقة بيت مسورة بشجرة ياسمين، كانت تقفز وتلقي حجراً أملس على مربعات مرسومة فوق البلاط. كان داخل البيت مزدحماً بالوجوه في أمسية صيفية ملونة بالفاكهة المرصوفة بذوق في طبق من القش. مرت الجارات العجائز وهن يحدثن جلبة عالية، ويمضين استراحَتَهُن في طريقهن إلى غرفة الجدة بالتوقف أمام التلفزيون الأبيض والأسود. لمحت ثوبها البنفسجي عند النافذة. تذكرت أنها رأت منذ فترة الشاب الذي اعتاد المرابطة في النافذة المقابلة. كان يصحب طفلين وبدا منهمكاً جداً وهو ينظف أكفهما من دبق البوظة.

في الداخل لا بد اختفى المطبخ الواسع وكرسي القش المشدود، واستبدل ضوء الشمس القبلي بعتمة مصطنعة. وانتشرت روائح العطور الثمينة والملطفات، ولكن رائحة النظافة وقهوة الجدة لا تزال عالقة في المكان . كانت متأكدة . كادت الذكرى تبكيها، فغادرت مسرعة بعد أن ألقت التحية. راقبها سليم وهي تبتعد، قرر أنها أصغرُ من الأخرى وأقل ضياعاً وحزناً.

سمع جلبة من ناحية المطعم التفت بسرعة وهو يكاد يلعن غفلته.

كان ثمة شاب وصبية يغادران المطعم نحو سيارة فارهة. دست الفتاة ذراعها في ذراع الشاب، وهي ترسم ارتجافها من البرد بهزات تُموج شعرها الغزير فوق كتفه بحركة غنج. سحبته من ذراعه

ناحية محل سليم.

هب سليم منفعلاً مبتسماً. لقد تحمَّل جليد الهواء في انتظار لحظات كهذه. نسي بسرعة كل شيء عن المرأتين والبيت المقابل وأصدقاء الطفولة الذين غابت صورهم في الضباب منذ زمن والبيت المقابل بالنسبة إليه مطعمٌ يقصدهُ زبائن أثرياء، ويأمل بابتهال أن يعرجوا على محله قبل دخولهم أو بعد مغادرتهم.

❑❑❑

الورقة

قصة: محاسن الجندي

عاد إلى حديقة منزله الصغيرة بعد أن تأكد -بالتجسس من وراء الباب- أن من كان يكلم زوجته بالهاتف هو أختها سلمى.

جلس وصب من الإبريق المبالغ في تنظيفه ماء حاراً صافياً كالبلور، كان يستحيل إلى الصفرة في كأس المتة، التي لم يكن يشعر بشيء من لذتها في لحظات توتره هذه.

-لكن.. قد لا تكون أختها، وربما أحست بوجودي وراء الباب، فتظاهرت بذلك..؟!

صعقته الفكرة، فهب مذعوراً قبل أن تمتلئ الكأس، واتجه صوب الغرفة بخطوات لص خبير، لكنه قبل أن يصل، استدار وعاد إلى الحديقة، مردداً في سريرته:

-يا لسخفي! (متذكراً) أليس سالم في تلك الغرفة؟!.

جلس إلى الطاولة، التي مسح سطحها قبل قليل بعناية مدبرة منزل عتيقة، وأكمل صب الماء، رفع الكأس إلى فمه، وكالملسوع خبطها على الطاولة قبل أن تصل (المصاصة) إلى فمه، لم يدم جلوسه الثاني أطول من سابقه، وكلص مرتبك اتجه نحو الباب ثالثة.

-في النهاية ليس سالم إلا طفلاً.. ثم إنه قد يكون نائماً، أو منشغلاً باللعب.. قد يكون..

وقبل أن تلتصق أذنه بالباب فُتح فجأة..

-يا إلهي! ماذا أفعل؟ أعود؟ أتظاهر بالدخول؟ ماذا أقول؟..

لم تخذله بداهته وقدرته على لملمة شتات ذهنه في لحظات الحرج. انبثق من قلب الغرفة وجه ابنه سالم ذي الأعوام التسعة، وباغته بسؤال، مستغرباً:

-بابا..! ماذا تفعل؟

وبلهجة واثقة أجابه بعد أن شده من يده، مبعداً إياه عن الباب:

–يا لك من ولد شقي! حتى شرلوك هولمز لن يستطيع النيل منك، كنت على وشك أفاجئكما أنت وأمك، كما يفعل شرلوك هولمز حين يداعب أصدقاءه لكنك أذكى منه وأسرع..

كان يعلم مدى ولع ولده بشارلوك هولمز، وظن أنه ورث هذه الاهتمامات عنه وبرغم ارتباكه الخفي الذي سترته الرواية المفتجأة والابتسامة المخاتلة، كان يتلهف لرؤية الدهشة على وجه ابنه البريء.

وبالفعل ابتسم الطفل، ثم استحالت ابتسامته ضحكة رنانة، فقهقه حين تخيل موقف خالته عندما تسمع شهقة الهلع التي ستطلقها والدته عند رؤية شارلوك هولمز يقتحم الغرفة مزمجراً:

–استسلما! قبضت عليكما أيها المجرمان..!

أحسن بالانتصار لرؤية فرح ابنه بفكرته، وانشرحت أساريره وهو يحاكم الأمر على الشكل التالي:

–حسناً استطعت السيطرة على الموقف، بل وحولته إلى مداعبة، أضحكت ابني.. وهل هناك أجمل من طفل يضحك، بغض النظر عن كونه ابني.. لماذا نناضل إذاً أليس من أجل الأجيال القادمة.. من أجل هؤلاء الأطفال..

لم يستطيع أن يكمل محاكمته بسبب وخزة من الخجل دهمته، فقال في نفسه:

–كم هو بريء.. وكم أنا آثم..!

وامتزح خجله هذا بدفعة غريبة من حب مشفق على هذا الكائن السماوي، وتذكر لم آلمته وأرّقته دفقات الحنو هذه، كانت تنتابه هجمات من الألم الذي يصهر القلب، حين يفكر –بغير سبب– بضعف ولده وقلة حيلته أمام قسوة العالم.

وكثيراً ما كان يقوم من سريره ليلاً، ويذهب إليه، ليتأمله وهو مستسلم للنوم، فيضمه إلى صدره بقوة، يقبله، يشمه، ثم يعود إلى سريره –الذي اعتاد أرقه وتقلبه وهو يكاد يبكي، لم يكن ما انتابه الآن هجمة وإنما دفقة، تدارك نفسه قبل تحولها إلى هجمة.

–يا لتفاهتي..! لم يبق إلا أن أبكي..

فكر، وهو يترك سالماً يفلت من بين يديه اللتين ضمتاه بقوة وعنف.

–كنت حريصاً على ضبط مشاعري، خصوصاً ما كان نبيلاً منها..

واعترف لنفسه:

–لعل ذلك هو أكثر عمل أتقنته طيلة حياتي.. حسناً لا يليق بالرجال أن يبكوا أمام أبنائهم، ولكن.. ربما يكون ابني آثماً أيضاً..

كان الآن يتذكر طفولته، ويقارنها بطفولة ابنه، ولما ارتسمت في ذهنه ذكرى أرقته كثيراً،

وطواها في أعمق بئر في نفسه، تغيرت ملامح وجهه، وصار التعبير الوحيد البادي عليه، هو التركيز إلى حد نسيان كل ما يحيط به.

-ربما يكون سالم يفعل ذلك مع أحد أولاد الجيران.. لا.. لا يمكن أن يكون...

سأقتله إن تأكدت من ذلك، على أن أنظم له أوقات خروجه من البيت، وأراقبه حتى لا يجلب لي العار.. أنا فعلت ذلك فيما مضى، لأن ظروفي تختلف عن ظروفه؟...

استحضر بعض التفاصيل المعيبة.. ورماها من ذهنه بسرعة من يقبض على جمرة، ومن ركن مشاغب من أركان نفسه، انبثق هذا السؤال:

-هل يحبها أكثر مني..؟!

كان الآن قد نسي أمد تلك المكالمة، فغرق في كرسيه الأنيق، خدشته رؤية المتة التي لوثت الطاولة، بعد أن خبط الكأس عليها، فأخرج منديلاً من جيبه -الذي كان من المستحيل أن يخلو من المناديل -وراح ينظف الطاولة بعناية، مجاهداً في محاكمة معقدة للبنية النفسية للطفل، الإجابة على تساؤله الخطير:

-طبيعي أن يحب الطفل أمه، فهي في النهاية، وكذلك أنا أبوه..

استعان بذخيرته الثقافية المعتبرة، فلم تعجبه تأكيدات مختلف مدارس علم النفس، التي تؤكد أن حب الطفل لأمه أكثر أصالة من حبه لأبيه، وهنا كان عليه الالتجاء إلى نفسه، إلى خبرته:

"لم يكن حبي لأمي يفوق حبي لأبي بل على العكس. صحيح أن والدي كان قاسياً أحياناً ككل الآباء، ولكن ذلك كان استثنائياً، وكقلة من الآباء لم يتدخل في شؤوننا، صامت دائماً، حتى في حبه لنا كان صامتاً -لكننا وأنا على الأقل -كنت أعرف أنه يحبني ولعله كان يظن -مثلي تماماً -أنه لا يليق بالرجال أن يبالغوا في إظهار عواطفهم، لقد أحببته حقاً ولم يكن من أمر لمبالاته الظاهرة أن ينتقص من حبي له. كنت طفلاً ذكياً وأدركت ذلك وسالم ابني يمتلك نفس الذكاء، ولا بد له أن يعرف هذه الحقيقة.

فبالنسبة لأمي.. تلك العجوز المسكينة، لا أخفي أنني كرهتها أحياناً، قاسية متسلطة، ساخرة، لا يعجبها أي شيء، هل أقول أنها كانت مجرمة بحقي أنا بالذات؟

فهي لا تنفك تعنفني وتقسو عليّ حتى بعد أن صرت شاباً، تزورني مرة وتزور إخوتي خمس مرات..

-آه.. مالي أتذكر كل ذلك في النهاية، لو وضعت أبي في كفة ميزان وأمي في الكفة الثانية لرجحت الأولى قليلاً...! لا يهم فالطفل يحب أباه وأمه وسالم لا بد أنه يحبني أكثر منها بعض الشيء صحيح أنني أغيب عنه طويلاً.. يا لتعاسة حظي..! ولكنني أحاول أن أعوضه الآن.. أحضرت له ما يحب من طعام وفواكه وألعاب..

ثم إنني لست لا مبالياً مثل أبي، بالإضافة أن قسوة أمي لا تنقص زوجتي اللعينة.. لا بد أن يشعر بالفرق.. أدلله كثيراً، ألاعبه، أتعب وأعاني الأمرين في سبيله وبعد كل هذا...

كأن صاعقة انقضت عليه في هذا الموضع من محاكمته التي لم تفلح حتى الآن في طمأنته.

هاهو يهب من جلسته واقفاً، وهو يقبض بقوة على المنديل الرابع الذي كان يمسح به الطاولة.

-"لماذا خرج سالم من الغرفة..؟ لا شك أنها صرفته ليخلو لها الجو.."

ومضى بثبات باتجاه هدفه.

-إنها تقهقه مثل ال..."

في منتصف المسافة تذكر أن الباب بقي مفتوحاً بعد خروج سالم، لن يستطيع استراق السمع، حتى لو وقف بجوار الباب، لأن سالماً سيراه من الغرفة الثانية.

-لا يجوز أن يراني أفعل ذلك، ماذا سيفكر؟! قد يخبرها ببراءة دون أن يقصد وعاد إلى الحديقة مثقلاً بشكه المتعاظم، الذي امتزج بالغيظ والشعور بالعجز..

-يجب أن أتأكد من ذلك.."

تمتمها من بين أسنانه المترامية، وقد تذكر أنه يستطيع دخول الغرفة بشكل طبيعي فهو في بيته، كل ما عليه هو الدخول والتوجه إلى المكتبة والتظاهر بالبحث عن كتاب ما

-لماذا انخفض صوتها هكذا؟ لم أعد أميز ما أسمع.. إن دخلت ستلحظ ذلك، وتتظاهر بأنها تحدث أختها، من الأفضل استراق السمع إذن.

كان الآن يقف في الصالة مرتبكاً، فهو لم يجرؤ على التقدم خطوة واحدة، ولا يستطيع رغم جهاده التقاط أي كلمة.. شلته الحيرة، وفيما كان يلتفت حوله في ضيق وحسرة وقعت عيناه على ورقة تحت أحد الكراسي، آذاه المنظر وإهمال زوجته لترتيب البيت ونظافته.

-والله عال، لم يبق إلا أن أسير وراءها لألملم قذارتها، أتعب وأشقى في الوظيفة وفي البيت أغسل وأنظف هكذا مثل البغل.. علي أن أقوم بكل شيء.. حتى سالم أنا من يحممه تقول لي: (حبيبي -قال حبيبي قال -اترك لي ذلك) أو (لقد مسحت الأرض) وإن مسحت فكيفما اتفق، كل ما تفعله ناقص.. وتتعمد إيذائي وإغضابي وتحقيري أمام الناس، وأنا تتمناني ألف فتاة لشكلي ولرجاحة عقلي، كم من النساء أبدين إعجابهن بي مستغربات أنني لا أنفر من مساعدة المرأة في أعمال البيت. لا شك أن هذا يقربني من قلوبهن.. إذاً ما المشكلة فيما لو طلقتها...؟!

ولو شئنا الإنصاف لاعترفنا بمهارته في تدبير المنزل، وأكثر من ذلك كانت هناك مسحة أنثوية تسم كل عمل يقوم به.

-"لا تنقصها البراعة، ولكن الوقت.. معظم وقتها هناك على الهاتف، أو أنها تقرأ.. هه تقرأ؟! لتتفلسف أمام الآخرين، وأمام ذلك الخنزير، لاحظت ليلة أمس كم كان معجباً بحديثها، ترى أأعجبه

حديثها أم.. أنا رجل وأفهم الرجال.. وعبثاً حاولت إقناعها بضرورة طرده حين يعود لزيارتنا، صحيح أنني بكيت يومها وحيداً في الصالة واستخدمت أسلوباً عنيفاً لإقناعها، بأن

وضعت السكين في بطنها، لكنني كنت محقاً، فقد اصرت أن شكي بغير محله، وأن ما ظننته اهتماماً غير عادي بها لم يكن سوى وهم مبعثه الغيرة.. وربما اختلاف وجهات النظر بيننا، يا لها من مهزلة..! طبيعي أن لا أتفق مع خنزير كهذا، ومن أين له وجهات النظر أصلاً..! حذائي فيه ثقافة أكثر من عشرين ألف واحد مثله.. ثم أنها –تلك الـ.. –ألم تتعمد تهميشي في الحوار..؟ وكأني فأر أجرب، نعم كان ذلك واضحاً تعمدت أن تظهر أكثر ثقافة مني وتفهماً.. يا للعار!".

كان غضبه يزداد اضطراباً، فيما يصر على نكء الجروح، جروح قرحة تركته ليلة أمس بغير نوم.

–"نسيت أني أنا من صنعها، أنا من فتح عينيها، وانتشلها من جهلها، وعرفها على أولئك المثقفين جميعاً، بما فيهم ذلك الصرصور.. إبراهيم"

صار الآن كالثور الهائج، لم يعد يأبه للفت انتباهها، أو انتباه سالم، رمى من يده المنديل والورقة، وقد حولهما ضغط قبضته وعرقها إلى كرة صغيرة، وأخذ يزرع أرض الصالة جيئة وذهاباً، لم يكن قد هزم تردده وحيرته بعد، ولم تفارقه فكرة استراق السمع أو اقتحام الغرفة، وكانت صورة إبراهيم على الطرف الآخر للهاتف تزداد إلحاحاً في فجاجتها خصوصاً أن ما يتناهى إلى سمعه الآن، لم يكن سوى همسات وقهقهات خافتة، تنم عن سرّية وخصوصية الحديث، إلا أنه لم يجرؤ على الإتيان بأي شيء سوى ضغطه على أصابعه التي بدأت تؤلمه.

كان يسير بعصبية زائدة، وحين سأله سالم الذي سمع وقع خطواته:

–بماذا يفكر شرلوك هولمز الآن..؟!

صرخ دون أن يتمالك نفسه:

–أغرب عن وجهي..

لم يستغرب سالم تصرف والده، فقد بررت له أمه ذلك مراراً بتعب أبيه في العمل، فعاد إلى لعبه منكسراً ومشفقاً على حالة أبيه. أما هو فمضى متلظياً.

–"شيء جميل! أعرفها على كل الرجال لتخونني معهم، يا لها من وقاحة.. لا إنها أكثر من وقاحة خيانة..؟! وما الذي تعنيه الخيانة؟! أليست انعداماً لكل المعايير والضوابط أليست جريمة تستحق الموت..؟!

وهذا المدعو إبراهيم.. لو غسل قدميّ وشرب ماءهما، لما كفاه ذلك رداً للجميل.. أحسنت معاملته، ساعدته، علمته، منحته أغلى ما أملك من أفكار.. كل الحق علي، أمنحه أفكاراً ليأتي ويفاخر بها مصطاداً.. من..؟ زوجتي... يا للخسة..! حقاً اتق شر من أحسنت إليه.. رعاع..

مرتزقة... أحذية.. أجل إنهم أحذية وطأت كل مزابل العالم، وهذه حقيقة تفقأ العين.."

-"أليس هذا ما فعله اليهود بالمسيح، وأهل مكة بمحمد..؟!

وانبعثت في ذهنه عبارة يوليوس قيصر الشهيرة: (حتى أنت يا بروتس) واستمتع بترديدها بالإنكليزية عدة مرات (Le you proetus) أيكون هذا عدلاً..؟ نبدع، نشقى، نضني أنفسنا في سبيل رعاع لا يتقنون إلا رد المعروف بالطعن.."

برغم كل هذه المواساة للنفس، وصل غضبه إلى أوجه، فركل كرسياً، مما ساعده على استجماع نفسه.

-"لن يفيدني الغضب.. لأفكر بهدوء.. يجب أن أفعل شيئاً ما.. عليّ التخلص من ذلك المتطفل ولكنه ليس المتطفل الوحيد، فهناك هاشم.. كريم، كلهم يدّعون صداقتي، وهو أكثرهم استفزازاً وخطورة على سعادتي، إذا تخلصت منه يكون أمر الآخرين أهون.. ولكن ماذا عنها، فقط لو أتأكد بالدليل القاطع.. سأقتلها.. سأقتلهما معاً.. سأقول لسالم ببساطة: أن أمه كانت..

استكان إلى أحد الكراسي، وراح يتلذذ بفكرة القتل التي هدأت من ثورته بأسرع مما فعلت كل محاولاته لتعزية نفسه، وشرد طويلاً متخيلاً شتى الطرق لقتل خصمه وديدمونته، ولو نظرت إليه الآن لرأيت رجلاً بوجه طفل، أشعث الشعر، كأنه أفاق للتو من نوم عميق، عيناه جاحظتان باستغراب، كأنه مراهق مأخوذ بحكاية مثيرة.

انتشلته من أفكاره قهقهة زوجته التي تعالت كزغرودة، وحين وقع نظره على تلك الكرية الشعثاء الملقاة على الأرض، انتفض وانقض عليها، وشرع يخلص الورقة من المنديل.

قد تكون هذه الورقة هي ما أبحث عنه.. ربما هي الدليل.. رسالة منه سقطت سهواً أو.."

نسي الآن تماماً.. أو أنه لم يحاول أن يتذكر -على أي كرسي جلس إبراهيم، وتحت أي من الكراسي الستة وجد الورقة.

عندما انتهى من عمله الطبي -البوليسي الدقيق، بدأ بفتح الورقة بحرص وهدوء، كانت حياته برمتها مخبأة داخل تجاعيدها، ومصيره وكل شيء، انفتحت الورقة أخيراً بأقل تلف ممكن لا يمكنك أن تخمن أي شعور انبلج في دخيلته عندما قرأ تلك الورقة، لم يكن بحاجة إلى غير نظرة واحدة ليتيقن من محتواها.

كان بحاجة إلى تلك الورقة لتتلاقى كل السيول التي تصاخبت جارفة نفسها في كل الاتجاهات مشكلة نهراً عظيم الجريان من مختلف المشاعر والأحاسيس والأفكار، نهراً من الشعور بالعجز واللاجدوى، والألم الذي يتبع كل نوبة من نوبات قلقه، قد يكون شعور من السعادة داهمه للحظات سريعة، أو إحساس بالانقباض والحزن إذا لم تحسم شكوكه المؤرقة، وقد يكون كلا الوجدانين معاً

انبعث في أنحائه الهائجة.

كان يقف وسط الصالة، مستسلماً، مدلياً رأسه وقد جحظت عيناه في الورقة التي أمسكتها يده المرتعشة.

دخلت زوجته وسألته بلهفة رغم معركة الأمس:

–عزيزي ما بك..؟

وبعد صمت قصير أعادت:

–ما بك؟ هل تشكو من شيء؟

وحين لم يجبها، هزت رأسها يائسة وعادت لسؤاله:

–ولكن.. ما تلك الخبطة التي سمعتها؟ وما هذه الورقة؟

ودون أن ينظر إليها أجابها بصوته الراسخ:

–لا شيء.. فقط كنت أتمشى هنا، ثم تعثرت بذلك الكرسي، كنت أفكر في سداد الديون.."

تلك الورقة.. كانت كالهاتف، أو الثقافة، أو الأصدقاء، تركته نهباً لشعور العجز، لن يقتل، لن يطرد، لن يطلق، باختصار لن يفعل أي شيء.

تلك الورقة.. المطوية بإتقان هندسي، والمكتوبة بخط أنيق، لم تكن سوى قائمة ديونه، ولم يكن أحد سواه قد كتبها، ولم تسقط سهواً من جيب أحد سواه.

❑❑❑

قبور الغرباء

قصة: عدنان كنفاني

أسير مع عشرة رجال فقط، صامتين وراء نعش ثقيل محمول على الأكتاف..

بيننا ذلك الرجل الغريب الأشيب، لا أعرفه ولم أره من قبل، يبدو حزيناً، منكسراً، يطوي رأسه بين كتفيه، ويتمتم بكلمات لا يسمعها أحد..

يتقدمنا المختار عبد القادر، يعقد ذراعيه خلف ظهره،وينفخ ضيقاً بين الفينة والفينة..

يكمل احمرار وجهه الطافح المكتنز الذي لفحته شمس تمّوز اللاهبة، دائرة لون الطربوش الغامق، يغطي مساحة من صلعته، ينوء بحمل كرشه المدور، المحشور في ثوب طويل، يتوسطه حزام جلدي عريض، يحاول شدّ الخطى لينتهي من هذا الأمر بأقصى سرعة..

ما أسخف أن يموت الإنسان على فراشه، ولا يعلم بأمره أحد..

في صباح اليوم الثالث اكتشف المختار "عبد القادر" وشرطيان موت "أم قاسم"..

خبر تناقلته ألسنة سكان الحي عن رائحة كريهة تنبعث من قبو البناء الذي تقيم فيه..

ما أن فتح الباب عنوة، حتى انتشرت رائحة الجثّة المتفسخة..

ولم تقدر عشرات زجاجات العطر التي دلقت من الشرفات، أن تبددها..

عشرة آلاف ليرة ثمن قبر.!

تطوّع سكان الحي جميعاً وسريعاً للمساهمة بجمعها.. كان الأمر الأكثر إلحاحاً، ضرورة الانتهاء من أمر الجثة ودفنها..

لكن المفاجأة الحقيقية تمثّلت حين أعلن المختار بأريحية أنه سيقوم بتسوية الأمر كله بنصف المبلغ..

خمسة آلاف ليرة فقط، شريطة أن لا يكتب لها اسم على شاهدة القبر..

قال بحزن:

ـ عاشت بيننا مجهولة ووحيدة "مقطوعة من شجرة".. يرحمها الله، وهذا أقل واجب عرفان نقدمه لذكراها..

أخبرني حفّار القبور أن المختار يمتلك عشرة قبور ملكاً خالصاً له.. يؤجر خمسة في كل مرة.. وحتى انتهاء مدّة العقد. يخليها من الشواغل، ويؤجر الخمسة الأخرى.. وهكذا..

تملّكتني الدهشة، فسألت باستغراب:

. قبور بالأجرة؟

فهمت فيما بعد أن المدّة الزمنية لفناء الجثّة في تلك المقبرة، لا تستغرق أكثر من ثماني سنوات..

وهذا أمر يختلف بين مقبرة وأخرى، ومنطقة وأخرى، تخضع لظروف البيئة وحرارة التربة..

وعند انقضاء الأجل يفتح القبر، يلّم العظام المتبقية، ويركنها في زاويته، ينظفه، ويهيئه لاستقبال جثة جديدة... يا الله.!

افتقد حضورها إلى مكتبه ليومين كاملين على غير عادتها، فهي تأتيه كل صباح.. تقف بقامتها الطويلة أمام مكتبه، تصرّ على أن تسميها "الدكان" وللحقيقة هي كذلك..

تمسك طرف منديلها الأبيض تغطي به نصف وجهها، وتقذف سؤالها التقليدي اليومي:

. عبد القادر.. هل من جديد؟

يمتلئ غيظاً فهو يدرك أنها تتقصّد ذكر اسمه دون ألقاب.. يرفع حاجبيه بحركة صبيانية، بينما تعبث أصابعه بأوراق مفرودة أمامه على الطاولة، يتمتم:

. مجنونة.! تنتظر أخباراً من "قاسم".. هه..

ثم ينفخ بضيق..

تتمايل بتؤدة، يصافح وجهها المدوّر وجوه ناس الحي..

تعرفهم واحداً واحداً، تتحرش بهم، تتحدث إليهم، الصغير والكبير، المرأة والرجل..

تمسك طرف منديلها الأبيض بيد، وتطوّح يدها الأخرى إشارات مختلطة تتابع رسم كلماتها.. تسأل كل واحدة منهم عن "قاسم"..

ثم تعطي الوصف الحميم لصورته..

شاب ولا كل الشباب، طويل أسمر مفتول العضلات، حاد القسمات، له شعر أسود غزير، وعينان كأنهما زيتونتان ناضجتان.. طيب، ومخلص، وشهم.. وشجاع..

. حتى أنه يشبهك..

هي الجملة التي تتكرر في كل مرة.. تختم بها رسم صورة "قاسم" أمام أي شاب تتحدث إليه..

يفرد المختار ذراعيه بعصبية:

. يا جماعة.. "أم قاسم".. امرأة مجنونة.!

يضيف الحاج بشير باستهزاء:

. أقسم أن جسدها اليابس لم يلامس جسد رجل..!

ويتابع بسخرية:

. من أين أتت بالأولاد؟ استغفر الله العظيم..!

هي الأحاديث نفسها.. تدور فصولها كل مساء على ألسنة كبار السن من رجال الحي.. يحتلون باسترخاء وكسل مقاعد الحديقة المتربّعة فوق الملجأ الذي أقامته الحكومة وسط الحي بعد حرب حزيران..

يجمعهم الفراغ، ويخوضون في خصوصيات الناس، ويطلقون الأحكام..

هل كانت مجنونة حقاً..؟

عرفتها منذ زمن، لا تفارق الجلوس على عتبة البناء الذي تقيم في غرفة صغيرة في قبوه، تراقب ما يجري حولها بعيون متحفّزة قلقة، وتعرف الكبير والصغير من سكان الحي..

وتتعرّف إلى الغرباء العابرين منه..

تتحرش بالصغار، تحجز كراتهم إلى حين، ثم لا تلبث أن تعيدها إليهم، تمسك بأحدهم تقرص أذنه برفق، وتربت على كتفه بطيبة وحب.

عرفتها، وأحببتها.. كانت امرأة وحيدة.. طيبة، وقوية..

إذا تحدثت تنضح عيونها الزيتونية بريقاً يشدّك إلى كل الأمكنة المحببة التي تشتهيها، والتي تجد على كل معلم فيه أثراً لها..

وإذا شدّتها أطياف الذكرى، تعود بك إلى زمن حالم ليس كمثله إلا في الحكايات المفرطة في تشكيل الصور المثالية.. وإذا فاض بها الشوق وخاضت في بحر حياتها تسمع سرداً لأحداث غريبة عجيبة.

كان حلم حياتها أن تتزوج وتنجب ثلاثة من الذكور، تسمّي أكبرهم "قاسم" على اسم جدّها..

رفعت منديلها الأبيض تغطي به نصف وجهها، رأيت على صفحة كفّ يدها الأخرى، مجموعة من الرسوم الزرقاء، تدور كلما حرّكت يدها تشير إلى جهات بعيدة..

. تزوجت من زينة الشباب.. "أبو قاسم".!.

قبل أن يقضي أبوهم في مكان ما، أوصاها بالأولاد.. قال إنهم وحدهم القادرون على حشد قيمة المكان، وفسحة الزمان، والقادرون على حمايتها من الخوف والمرض والعجز..

تستدرك بحسرة:

. الصغار يكبرون، ويغادرون واحداً إثر الآخر..؟

حَمَلتهم صغاراً وخاضت بهم مجاهل الحياة.. تنقّلت بين أعمال كثيرة آخرها مستخدمة في أحد المستشفيات، وبعد أن تقدمت بالسن، وبدأت تعاني من السمنة وآلام المفاصل، استغنوا عن خدماتها..

. أقسم لي بروح أبيه أنه سيفتّش عن أخويه ويعود بهما إليّ..

وما زالت تنتظر.!

. لو أنه فتّش تحت كل حجارة الأرض.. لكان وجدهم.!

أخرجت صورة باهتة لشاب.. دفعتها أمام وجهي..

. هذا "قاسم"..

أذكر أنني أرسلت رسالة فيها صورة لـ"قاسم" إلى أحد أصدقائي الذين يعملون في ليبيا..

تصورت في ذلك الوقت أن المكان الوحيد المفتوح لعمل الغرباء هو هناك، طلبت إليه أن يبحث عنه..

جاءني الرد سريعاً ومقتضباً:

. صديقي العزيز.. بحثت في كل مكان.. العجيب أن جميع من رأيت من رجال غرباء، يشبهون رجل الصورة.. لكن أحدهم لم يفقد أمه.. ولم يكن "قاسم".!

يتمتم الحاج بشير:

ـ طردوها من المستشفى.. أمسكوا بها متلبّسة تسرق القطن والشاش وحقن البنسلين وتبيعها للصيدليات..

****

ضبطته ذات يوم يتلصص على جارته من فرجة نافذة ضيّقة.. تسللت بهدوء إلى بيت الجارة وطلبت إليها وضع ستارة مناسبة على نافذة الحمّام..

في اليوم التالي صرخت في وجهه:

. عيب على شيبتك يا بشير..

اقتربتُ منه، سألته هامساً وأنا أشير إلى الرجل الغريب الذي يسير معنا وراء جنازة "أم قاسم":

. تعرفه؟

نظر إلي بلؤم، وتمتم:

. إنه الرجل نفسه الذي رأيته معها خارج الحي.. رأيته بعيني هاتين يعطيها شيئاً..

سكت لحظة ثم أردف:

. رزمة من المال.. استغفر الله العظيم.!

رمقته بنظرة قاسية، وابتعدت عنه..

هل كانت مجنونة حقاً؟

مرة واحدة دخلت إلى غرفتها..

رأيت الجدران الرطبة مغطاة بصور مقصوصة من الصحف.. صورة كبيرة لجمال عبد الناصر، وصور أخرى لحسني الزعيم، والملك عبد الله، وأديب الشيشكلي، وشكري القوتلي، وفوزي القاوقجي.. على الجدار المقابل مقتطعات من الصحف أيضاً لم أستطع قراءة محتواها..

وفي صدارة المكان صورة كبيرة ملوّنة لمدينة القدس.. وإلى جانبها صورة أخرى لمجموعة من الشباب يرتدون لباساً موحداً ويحملون "بواريد"..

غرفة مرتّبة ونظيفة، يقسمها شرشف أبيض إلى قسمين، قسم كأنه غرفة للنوم، والآخر المطبخ وما فيهما من أثاث بسيط..

يومها قدّمت لي كأساً من الشاي أضافت إليه أوراقاً خضراء جافّة، قالت إنها ميرمية..

تبادلنا أحاديث عامّة، لكنّها أصرّت أن تريني شيئاً..

قامت إلى صندوق في ركن الغرفة وأخرجت منه ثوباً لم أر في حياتي أجمل منه.. مشغولاً بالإبرة، بخيطان ملوّنة زاهية على أرضية سوداء لامعة..

فردته أمامي وهي تبتسم.. نظرت إليه طويلاً، ثم بدأت تطويه من جديد.. قالت:

ـ ثوب عرسي.. كانت إحدانا تطرّز ثوب عرسها بيديها.. والشاطرة من تضيف إليه أكثر مجموعة من الألوان..

سكتت لحظة ثم تابعت:

. عندما يأتي "قاسم" سأختار له العروس التي تعجبني، وأهديها..

نظرت إلى فضاء الغرفة الضيّقة وتمتمت:

. يومها فقط أنتهي من قرف عبد القادر، والحاج بشير.. يومها فقط.

خرجنا من المقبرة فرادى.. المختار يتقدمنا جميعاً يسرع الخطى هارباً من لهيب شمس تمّوز.. الرجل الضئيل الأشيب يسير إلى جانبي ببطء..

. تعرفها؟

سألته برفق..

هزّ رأسه بأسى..

. أوصتني أن أسلّم أغراض بيتها إلى "قاسم" عندما يعود..

قلت وأنا أحاول تحريضه على التحدّث..

نظر طويلاً في وجهي، ثم ابتسم ابتسامة ساخرة.. ولم يقل شيئاً لكنه بقي سائراً إلى جانبي حتى وصلنا إلى الحي.. دخل إلى مكتب المختار..

. أنا من أهل المرحومة..

كان المختار يدرك أن كل ما لديها وما تحتويه غرفتها لا يساوي شيئاً، وهو على عجلة في طلب إخلاء الغرفة ملكه من أية شواغل.. بعد أن انتهى بموتها عقد الإيجار الحقير بينهما.. فأعطاه المفتاح على عجل..

للمرة الثانية أدخل غرفتها.. كنت متلهفاً للمس وجودها في المكان الذي ضم بين جدرانه الرطبة أنفاسها وحزنها وانتظارها..

أحسست أنها حفرت في تفاصيل جسدي صورتها التي ستلازمني ما حييت..

جلس الرجل الضئيل على حافة الفراش المفرود على قطع خشبية..

تمتم وهو يجول بعينيه في زوايا المكان:

. مسكينة يا "فاطمة".

نظرت إليه بلهفة أحثّه على مواصلة الحديث.. تابع باستسلام:

. ما أصعب أن يعيش الإنسان عمراً على أمل انتظار مستحيل..

فتحت عيني دهشة:

كأنه ألقى أمامي كيساً فارغاً حسبته دائماً على قدر من الامتلاء..

وقد أدرك حيرتي.. تابع بنزق:

. هدموا بيتها بالجرّافات.. ثم ألقوها وراء الحدود..

لم أصدق، حسبته يتحدث عن امرأة أخرى.

ـ نفّذ زوجها مهمة انتحارية على حدود قريتهم المحتلّة، وكان عليها وعلى جدران البيت دفع الثمن..

. جنّت..

. لم تجن، لكنها لم تصدّق، كان زوجها زينة الشباب، استشهد بعد شهر واحد من زواجهما.

قبل أن أغادر الغرفة، شدّتني صورة كبيرة معلّقة خلف الباب لم أرها من قبل.. صورة لشاب أسمر، مكتوب تحتها بخط متواضع.. "قاسم"..

لأول وهلة حسبتها صورتي..

ما زالت الصورة معلّقة في بيتي.. وما زال الثوب المطرّز جسد صبية تتزين به، وتزهو أمام شاب بدأت منذ لحظة غياب "أم قاسم" أنتظره أنا الآخر..

❑❑❑

تحت الغطاء

قصة: زهير جبور

تبددت شمسي منذ سنين، وها أنا أعيش الظلام وصحراء نعيمي السرابي وينبغي أن أجعلها تشرق، لأرجع كما كنت.

سأعانقهم هؤلاء الذين ابتعدوا عني، وأنا منهم وهم لي.

غدا سأفتش عنها تلك التي أتخمتها أحاديثاً عن الوفاء، والورد، والأمل، سأعود إليها لأحقن في وريدها مشاعري من جديد.

غدا سأطلق روحي لتغوص في البحر، وتنتعش بملوحة مياهه وحنين رماله، سأتركها تحوم كطير فوق غصن، وتغني.

لقد افتقدت ذلك، وما ربحت إلا هذا القلق الذي ينتابني، وأنا أتقلب تحت الغطاء كل يوم.

ينبغي أن أبدل واقعي، وأعيد إلى وجهي ابتسامته الأصلية، وأنزع عنه البرمجة التي شوهته.

غدا لن أتذلل للمسؤول الأعلى، ولن أفرط بالفرح القديم الذي سألملم شظاياه الضائعة منذ تسلمي المنصب.

غدا موعدي مع الحياة، مع عفويتي الرائعة التي سلختها عني.

سأرفض جمل المسؤول الكبير، وهو يمشطني بنظراته ساخراً، الرفض مفردة أهملتها، بل محوتها من قاموسي.

غدا سأرفض، سأشفي نزف العمر الذي حرقته بالجمر، سأنتهي من دور الإسفنجة التي تعفنت من امتصاص المواقف الآسنة.

سألبس يومي طيفه العتيق، وفراشة يقظتي السوداء ألوانها، لن أتعب نفسي إرضاء لأنانيتي وغروري، ولكرامتي مكانتها، وسأتخلى عن صهوة مصالحي، وخطاي، وعقلي الذي تسطح كنعل حذاء مثقوب.

أنا ساقط... نعم أنا ساقط، علي أن أصرخ وأعلن ذلك بشجاعة الرجال وقد افتقدتها.

غدا سأقذف المنصب بقدمي، وسأبصق على توقيعي، وسأجعلهم يحبونني مثل أيام زمان، لن أركب العربة، وأنظر من خلف زجاجها القاتم، سأمشي في الشوارع، وأقف أمام واجهات المحال التجارية، سآكل (سندويشة) فلافل، وأشرب (العيران) وأجلس في حديقة عامة، وأقرأ أوراق النعي لأعرف من مات، سأدخل الحي، وأقبلهم جميعهم، السمان، والجزار، وماسح الأحذية، سأجلس على الكرسي القش في المقهى، وأزور (المقبرة) وأقرأ الفاتحة على روحها، واستحضر صورتها، واقفة رافعة رأسها للسماء داعية (الله يفتحها في وجهك) وحين فتحها أوصدتها في وجوه الآخرين، يا أنا من نذل.

غدا سأرمي ثوب (الانتهازي) كما يقولون، ولن أكون (الواطي) المتمسك بالمنصب، والكرسي، الذي لا يخدم إلا بقدر ما يقبض.

سأعترف أن شعاع طهرها قد أعادني إلى صوابي، وابتسامتها لن تغادر مخيلتي، رغم كل النساء اللواتي مررت عهراً، سأقول لها لقد حررت ضميري من قيوده، فاغفري ذنوبي وسامحيني، هي لن تفرط بحبي، وتصر على أن طينتي ليست هكذا، يا لتلك الطينة التي شوهتها.

استيقظ غدا، لكن شمسه المتوهمة ليلاً لا تشرق أبداً، دخل العربة التي فتحت أبوابها، لم يرد التحية، ولم يلق نظرة ما على الذين حدقوا به.

راحت جمل المسؤول الأعلى تتراشقه، ويتقبلها منحنياً، ذليلاً، كعادة كل يوم، وقد غابت تماماً شجاعته تحت الغطاء، وتعزز شعوره بالتسطح، والنعل المثقوب، فمارس نهاراً انتقامه من البسطاء، والضعفاء.

كان نومه يفر ليلاً، ويتقلب، ويقرر غداً... وغداً..

وسيبقى هكذا حتى لحظة الفصل بين النبض والتراب... حينها ستسدل ستارته. ويستمر عرض الآخر.

❑❑❑

حلم في رحلة قصيرة

قصة: محمود حسن

قبل عشرين عاماً كانت الطريق بين اللاذقية وطرطوس ضيّقة وكثيرة الالتواءات والانحناءات، فمرةً تجد نفسك على الشاطئ والموج يلمس قدميك، ومرةً تغوص في حقول من الخضرة، وكانوا يسمّونها طريق الموت لكثرة الحوادث التي كانت تحصل عليها، ولم تكن تلك الحافلات الحديثة، فكانت عبارة عن /مكروات/ صغيرة وضيّقة المقاعد والناس تنحشر فيها جلوساً ووقوفاً والشاطر من يسبق ليجد مقعداً خالياً يجلس عليه وإلاّ سيبقى واقفاً مسافة الطريق، ومع كلّ هذه الزحمة كانت تُراعي أفضلية الجلوس للنساء وكبار السنّ، وعندما تجلس امرأة أو صبية طالبة في الجامعة، يبقى المقعد بجانبها شاغراً إلى أن تأتي أنثى وتجلس بجانبها لذلك كنتُ محرجاً جداً عندما صعدتُ إلى الباص وأغلق السائق الباب خلفي ثمّ أدار المحرك معلناً بداية الرحلة ولم يوجد سوى مقعد بجانب امرأة فجلستُ عليه، ومن اللحظة الأولى لم أشعر أنها كانت محرجة من جلوسي بجانبها سوى أنها انزاحت قليلاً وفتحت زجاج النافذة ثمّ نظرت نحو الخارج.

الزمن شهر /أب/ والشمس في قبة السماء ترسل أشعةً من نار وامرأة في الثلاثين من العمر أو هكذا قدّرتُ . ثيابها تضيق بجسدها الممتلئ وأنا بطبيعتي لم أكن من محبّي العظام المجردة من اللحم، ولم تلفت نظري عارضات الأزياء اللواتي تطقطق عظامهنّ عند المفاصل، ربما لأني قضيتُ زمناً طويلاً من عمري أنام على فراش من القشّ، فكنتُ أحلم دائماً بفراشٍ ناعمٍ طريّ يدغدغ عظامي دون أن يخدشها، ولأني لم أكنْ من هواة الرياضة ولا من أولئك الذين يضيعون برنامجاً غذائياً للمحافظة على جمال قاماتهم، فإنّ قامتي كانت كشجرة بريّة تتغذى من محيط متجدد، وتمتد كيفما شاءت، فكان جسدي منفوشاً ولابدّ لجسدين منفوشين في مقعدٍ ضيق إلا أن يتلاصقا فكيف يكون الأمر إذا كان هذان الجسدان لرجل وامرأة والرجل أول مرة في حياته يشتمّ رائحة امرأة بهذا القرب والطريق كثيرة الالتواءات والانحناءات، والحافلة تترنّح تحتهما... يميناً ويساراً....؟

ولكي أُبعد الأنظار التي بدأت تتراشق عليّ /كحجارةٍ حطّها السيل من علٍ/ أغمضتُ عينيّ وتظاهرتُ بالنوم، ثم تركتُ جسدي على هواه، وكان إحساسي أنها فعلت نفس الشي وإلاّ لماذا لم تسحب ساقها التي كانت تلتصق بساقي تحت المقعد...؟ فمرّة أجد رأسي على صدرها، ومرة أجد يدها تطوّق عنقي ومرة أكون مسنداً لها بكامل جسدها ومرة تكون مسنداً ناعماً طرياً لجسدي وبكلّ الرضا والسرور. الجسدان يلتهبان في أتون واحد.

الركّاب الجلوس يترنّحون في مقاعدهم والوقوف متراصّون ومتشبثّون بعوارض حديدية تمتد في سقف الباص، ونحن خارج هذا العالم، وإذا كان الكلام هو الإفصاح أو التعبير عن شيءٍ ما، فلم نكن بحاجة إلى ذلك الكلام الذي يخرج من الأفواه لأنّ جسدينا كانا يعبّران بصدق عمّا يريدان لأنّ الأجساد لا تكذب ولا تنافق حين تعبّر عن نفسها لأنها تكون خارج العقل وخارج الإرادة وخارج كلّ القيود والحواجز التي صنعها الإنسان لكبح تلك الرغبات التي لا تحدّها القوانين ولا الأساطير ولا عصا الشرطة استطاعت أن تمنع تلك الشرارة التي تنطلق من قطبين في لحظة الالتحام والاحتواء، الأرض لا تستثير الفلاح عندما تفتّق قشرتها لتخرج من جوفها النبات، ولا أحد يستطيع أن يمنع البرق أو الرعد عند تلاقي غيمتين تحبلان بالمطر، وعندما يُقدم الإنسان أول مرة على عمل أو مغامرة، يشعر بالخوف والتردد في البداية، لكنه عندما يقطع شوطاً من الممارسة، يتلاشى الخوف وتجري الأمور في مجراها الطبيعي، علماً أني لم أفكر بمغامرة، وكلّ ما كنت أفكر به هو أن تطول هذه الطريق ثم كيف سننفكّ عن بعضنا عند النهاية...؟ هل سيذهب كلّ منّا في اتجاه، دون أن يعرف شيئاً عن الآخر..؟ فاللاذقية ليست طوكيو أو نيويورك والناس تعرف بعضها إن لم يكن بالاسم فباللوحة، وكلانا من مجتمع يقبع في داخل كلّ فردٍ فيه شرطي يحمل بيدٍ كل الأساطير والتقاليد، وباليد الأخرى عصاً من خشب السنديان الأحمر وهذا الشرطي من أكبر المنافقين الذين عرفهم التاريخ، إذْ لا يشهر عصاه إلا في وضح النهار، ويسمح لك بكلّ المعاصي شريطة أن تكون في الظلام، وعبر تاريخه كان متحيّزاً ولا يرى إلا بعينٍ واحدة ومع تناغم الجسدين بدأت تنمو وتترعرع في داخلي صبابة لم أشعر بها من قبل، صبابة جعلت قلبي يخفق ويدقّ فهل هذا هو الحب.؟

ولم أكن مراهقاً ولا هي في سنّ يبيح لها بمراهقة طفولية، فأيّ حبّ هذا الذي وُلد من تلاصق جسدين لا يعرفان عن بعضهما سوى هذا الاحتكاك والتناغم..؟ قد تكون متزوجة أو مرتبطة بعلاقة ما لكن الشي المؤكد والذي لا يقبل الشكّ أن الجسدين يشتعلان في أتون واحد وبكلّ الرضا والسرور وأنه لم يبق بينهما سوى ذلك الشرطي المنافق الذي يمنعهما من الكلام المسموع والذي يحول دون الإفصاح بصدق عن ما تحسُّ به كبشر نُسهم في أول بداية لصنع الحياة، وإذا كان هذا الشرطي يكبر ويتضخم مع كبر الإنسان واتّساع علاقاته فكيف إذا كان هذا الإنسان مدرّساً لمادة الأدب وفي أكبر مدرسة في اللاذقية، ومن أسرة تعتبر وجه المرأة عورة وأول مرة في حياته يحتكّ جسده بجسد امرأة...؟ والعشق في دين مديره حرام وإذا أراد أن يبهدل مدرّساً وأن يمرّغ

سمعته بالوحل يقول عنه عاشقاً لإحدى طالباته، يرتدي بذّته السوداء الجوخ في عزّ الصيف ولم نره حاسر الرأس وحتى في مكتبه لا يخلع الطربوش. شعاره /إنما الأمم والأخلاق ما بقيت فإنْ همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا/.

يُقال إنّ زوجته ماتت في الولادة لأنه رفض أن تلد في المشفى ويكشف عليها الطبيب.

عند مدخل اللاذقية فتحتْ حقيبة كانت تضعها في حضنها وأخرجت منها منديلاً أسود لفّت به رأسها، ثمّ أخرجت منديلاً آخر أسدلته على وجهها. فقلتُ في نفسي هذا مطلب تريده أمي وأنّ سنّي ومركزي لا تناسبه واحدة من بنات اليوم اللواتي يتراقصن في مشيتهنّ وسط الشوارع. وعندما كانت تكفكف المنديل على رأسها فتّحتُ عينيّ واسترقتُ نظرة من يديها لأتأكد فيما إذا كان في أصابعها ما يشير إلى أنها متزوجة أو مخطوبة، فرأيتُ وكأنّ ورماً في أصابعها التي تتبت من ما يشبه خفّ الجمل، ثمّ وقفت وطلبت من السائق أن يقف، وكان من المستحيل أن تخرج من المقعد إلا بعد أن أخرج منه لأفسح لها المجال بالخروج وكانت فرصة لي أن أكون وجهاً لوجه وبإمكاني أن أتملاّها بدقة وظهري يشكّل حاجزاً منيعاً لسهام المسافرين وفكّرتُ أن أبدأ من الأعلى وبما أن الوجه مخفي خلف المنديل فإني سأبدأ بالرقبة لأني أحب الأعناق الطويلة ولأن أمي كانت تحتفظ بعقدها القديم الذي أهداه لها المرحوم يوم كتب الكتاب وتقول: هذا سيكون هدية للفتاة التي سأختارها لك يا ولدي. لكني لم أجد لها رقبة فالرأس ملتصق التصاقاً تاماً بالمنكبين فقلتُ لنفسي ربما المنديل الذي يكفكف على الرأس ويلتف حول الرقبة هو الذي أعطاني هذا الانطباع وزحفت نظراتي نحو الصدر لأن الأثداء هي التي تعطي شكلاً متميزاً للمرأة لكني أيضاً لم أجد أثداءً ولم أرَ سوى اسطوانة متساوية الأبعاد من الكتفين حتى أسفل الوركين، عندئذٍ عدتُ خطوة إلى الوراء حتى خرجت من المقعد ودخلت في الممرّ الذي يتزاحم فيه المسافرون، ولمّا عدتُ إلى مقعدي ونظرتُ من النافذة رأيتُ رجلاً يلبس طربوشاً أحمر وبدلة سوداء ولمّا وصلت إلى جانبه، مشى ومشت خلفه وعندما كان الباص يبتعد كانا يبدوان كظلين لا شكل لهما وهما يسيران على الطريق الواسعة.

❑❑❑

لا يكتمل الزواج

إلا بأربع

قصة: عوض سعود عوض

-1-

صدرت الأوامر إلى موظفي الفندق وعماله أن يكونوا جاهزين لاستقبال الشيخ متعب. ترك كل عمله، حتى الأجراس التي تقرع لا تجد من يجيب عليها.

أيمكن أن يحصل مثل هذا الإهمال في فندق يقال إنه خمس نجوم. انتظروا حتى مجيء السيارة التي تقله. صف من السيارات توقف. تراكض العمال يحملون الحقائب، بينما فتح الموظفون الأبواب. مدير الفندق بذاته ركض صوب سيارة الشيخ. فتح الباب وأشار بيده. وعندما وقف الشيخ شامخاً كالنخيل، حنى المدير رأسه وظهره ولم يستعد طوله إلا بعد أن تلقى الأمر بذلك.

-2-

كان الجميع يخدمون الراقصة جيجي لبراعتها في فن التمايل والانحناء وهز الأكتاف والأرداف، وتبيان المستور محاولة منها لإثارة المشاهدين إلى نهديها المكورين اللذين يحاولان الخروج من فتحة الصدر. يتوالى التصفيق وترى نفسها نجمة تستحق أن تكون في أعلى طابق، وفي جناح فخم، ولا يطلبها إلا السادة الذين يدفعون بالعملة الصعبة.

هالها أنها تقرع الجرس فلا تجد مجيباً. اضطرت إلى الخروج من غرفتها، تسأل لماذا هذا الصّد؟ وعندما تلقت الرد. قررت أن تكون واحدة من المرحبات بالضيف الكريم. نضت عنها بعض ثيابها، فبدت صنوبرة تستحم بالضوء والمطر، هزت شعرها فتطايرت النجوم والعصافير من الليل الداكن. وقفت تنتظر دورها في السلام والترحيب. عيناها المنتشيتان بالشهوة والشهرة، رسمتا أحلى سهرة في ذهنها، وتركت ذلك لليل وللأمير الذي لن يخيب ظنها.

-3-

أشاح الشيخ متعب وجهه بعيداً عن جيجي. أمر أحد أتباعه أن يرمي عباءة عليها، لتستر عريها. وبلهجة لا تقبل الجدل طلب إبعادها عن طريقه. أحست الراقصة برائحة عرقها، بوضاعتها، بعريها، بموت أحلامها. كانت مستعدة أن ترقص حتى الصباح، أن تغني له ما شاء من الأغنيات، أن تهبه سهرة تليق بمقامه الرفيع.

تساءلت أيعقل أن يكون رأي الشيخ متعب قطعياً. أم أن منصبه ومكانته لا تسمح له بالتعاطي مع راقصة. إلا أنها دوخت العشرات، المئات، الألوف، ما إن يرى النزيل جسدها الضامر وحدائقه المعلقة، يراها تتوهج كالسنابل المشعة قبيل الحصاد، حتى يدفع ما يملك من نقود. أيعقل أن يكون هذا الشيخ "الكرنيب" عفيفاً شريفاً نزيهاً. أقسمت بأغلظ الأيمان، إنه عكس ما بدر منه.

-4-

طلب إلى أحد معاونيه أن يبحث عن صبية تليق بمقامه. يتزوجها طوال إقامته. يريدها فتاة بعمر الزهور. واحدة لم يمسسها غيره. واحدة لها نقاء الطفولة وإشراقة الشمس، لها جسد ناضج؛ عليه أن يكتشف مجاهله؛ وأن يغوص بدروبه ومنحنياته.

-يا سيدي الشيخ الوقت متأخر الآن، يمكنك أن تفطر على الراقصة، أو على أية واحدة تختارها من الوسط الفني.

-اذهب يا ولد وأحضر واحدة ومن يكتب عقد النكاح. ليكن والدها حاضراً ليقبض مهرها. ولا تنسَ الصفات التي أريدها. "بنيه صغيورة تليق بنا".

خرج مساعده، تلقته جيجي. تحادثا. تفاهما. قالت:

-أنا لك هذه الليلة، أريد فقط أن تساعدني على إعادة كرامتي التي سفحها متعبكم.

إن كان يريد الزواج حسب الشريعة فأنا تحت يديَّ بدل الواحدة عشر.

لم يصغِ لما قالته، هام في الشوارع يبحث عن فتاة لا تتجاوز الثامنة عشرة، جسدها معجون بالنِّيران والحليب. بيضاء، توافق على الزواج من الشيخ، وتقبض هي ووالدها ربع مليون ليرة، زواج لأيام، أو لأسبوع، أو ربما على أبعد احتمال لشهر.

عاد ولم يحقق غرضه.

تلقته الراقصة، اتصلت بالهاتف، بعد وقت قصير انتصبت شابة كالقصيدة، كالشمس تقف أمامه. بسرعة أنهوا عقد القران، وما هي إلا ساعة وكانت وحيدة بين يدي الشيخ. نظر إليها وقال بينه وبين ذاته، إنها رائعة تساوي ضعف ما دفعته.

وقف يحدق بجيدها وردفيها وساقيها ونهديها، ببريق عينيها. اقترب منها فبدأت تكشف عريها.

جلست إلى جانبه. التصقت فخذها بفخذه، فردت جناحيها تريد أن ترتحل إلى عشه، أحس

بعبق جسدها وفورانه، بثورة عريها، أضاءت ليلته. تراقصت النجوم على محياها. البرق يتلاقح مع جسدها المتناسق. بيده خلصها من ورقة التوت. فبدا الجسد أكثر إثارة، جسد معجون بالنيران. غدت متوهجة ومتقدة كالجمر. يتصاعد اللهب من شفتيها، من يديها، من جسدها الذي يحيله البخار إلى موقد.

أمضى العروس لياليه الأولى بالفرح والحب والعشق والجنس. كانت عروسه ملكه، إلا أنها لم تكتف بالمطر القادم من الصحراء، بالمطر الشحيح. في لحظة شبق أو لحظة حب، لفت أحد العمال بعباءتها، وعاشت معه أحلى لحظاتها، في هذا الوقت جاء المأذون ثانية ليطلقها؛ وتخرج من باب الفندق ذي النجوم الخمس إلى غير رجعة.

-5-

أحس الشيخ متعب أن الراقصة جيجي هي التي دفعت محظيته للخيانة، هي التي رتبت كل شيء، وعندما طلقها الشيخ زغردت، فأمر بطردها من الفندق، وكان له ما أراد.

صحيح أنه تمتع أسبوعاً بأحضان الصبية، إلا أنه طلب واحدة عمرها أقل وجسدها أكثر نضجاً، عبر عن ذلك بقوله: "جسد ريان من الرخام والمرمر. النهار طلتها، والليل في أهدابها والشبق في محياها" فتاة سيمنعها من مغادرة غرفته طوال إقامته.

بعد بحث طال يومين، جاءته فتاة حنطية، جسدها المياس يضحك. سلمت عليه، ووقعت على عقد الزواج لمدة قد لا تطول، وافقته على كل طلباته. حرر لها شيكاً بالمبلغ الذي طلبته، إلا أنها تطمح بالمزيد، إنها تبيع جسدها. أهلها موافقون، فلِمَ لا تستعمل ذكاءها عرته من لباسه فبدا كالغصن اليابس. لا نفس فيه ولا روح. هي لم تتعرَ. بل لفت ساقاً على أخرى بكل وداعة وخبث. فبدا جمال ساقيها آية في الروعة والتناسق. حتى لونهما المشرب بالحليب والموشى بشيء من الحمرة بدا مذهلاً. فتاة تظهر بعض زينتها وتتفنن في لباسها، في عريها، تظهر أعلى صدرها، وما فوق ركبتيها بقليل. عينيه تشتهي وقلبه يدق. تبدو بطة ساقيها، بطنها. تتحلل من لباسها قطعة قطعَة. هجم ليعريها. صدته ورفضت أن يمد يده، هي التي تغريه، وهي التي ستتعرى على مزاجها وطريقتها. رمت قميصها فبدا البطن عارياً، وبدا الخصر رهيفاً، بينما السُّرَّة تتماوج على وقع غنجها وتمايلها. برشاقة ردت شعرها إلى الخلف، فبدا متماوج الألوان. يحدق بعريها، يضيع في لجة عينيها. غير قادر على الصمود. اقترب منها، ووضع يده على كتفها، نقلها إلى صدرها، إلى فخذها الساخنة الملتهبة. أبعدت كفه. مرَّ الوقت دون أن يتجرأ على اقتحامها. مهرة أمام جواد هرم. ابتهر بجمالها وبفيضها الأنثوي وإغرائها الذي لا يقاوم. حررَ شيكاً بالمبلغ الإضافي الذي طلبته. بدأت تتعرى من بقية ملابسها. جاءته طواعية، أخذ يمرر كفه على جسدها الأملس الناعم.

لم يحسّ سابقاً بمثل هذه النعومة والرهافة. وهبته خصرها. أرادت أن ترقص معه. أن يدوخ. رفض واقتطف قبلة من شفتيها. تهاوت مقاومتها، فغاصا بالسرير الوثير.

أحست بالتقزز والقرف. وعندما غط في النوم لعنت النقود والأهل. لعنت ذاتها. وما مثلته من خبث وحب. أدركت أنها باعت جسدها. باعت حبيبها الذي ينتظر موافقتها للزواج. باعت روحها فهي لا تستحق شيئاً حتى الشفقة. دخلت الحمام. وقفت أمام المرآة تتأمل الكهرباء في خدها، والفواكه في صدرها، تتأمل فتوتها وخواره. بجسدها الناهض وجسده الخاوي. حسبت كم من السنوات بينهما. هالها الرقم الذي تجاوز الخمسين. أهي عاهرة؟ يبدو عريها باهتاً وموجعاً بشيء من البقع الزرقاء تغطي جسدها، حاولت فركها. حاولت إعادة الحياة إليها دون جدوى.

تمتمت:

-إنك متوحش أيها العاهر. فقط نقودك هي التي تحبسني، آه كم كنت سيئاً في ملاطفتك، عشرتك، كلماتك، في تعاملك مع أنثى من البنفسج. أتظن حقاً أنك اشتريتني؟!

فاضت عيناها. ارتدت ملابسها وغادرت الفندق غير قادرة على إكمال هذا الدور، بعد أن بصقت على ذاتها وعلى أمواله.

-6-

جاءه معاونه بالفتاة الممشوقة. التي اعترف أنها أجملهن، وأن الله دفع الثانية إلى الهرب؛ ليهبه واحدة يتوضأ بكلماتها، برائحة جسدها. ليحبها ويسبح في عطرها. فتاة قادرة على التكيف معه. منتشية بجسدها وهو يتحرر من ذاته. تغريه بالسهر. كل ما فيها غريب، حتى طعمها أحس أنها ذات مذاق لا ينسى. تشع شهوة. الليل في قلبها شديد التوهج. دفنت آخر النجوم. تعدو إليه كغزالة اللوحة المعلقة على الجدار. وكالسهل الذي حصدت حنطاه. أهي كالغزالة تعدو إلى الأمام؟ هي رغم ما فيها من فتنة ورغم ما امتلكته من أموال غير سعيدة. على الجدار الآخر لوحة لمهرة تعدو بلا توقف وفي السماء غمامات رمادية. قفز سؤال إلى رأسها. أهي هذه المهرة التي لا تروض؟ أقادر الشيخ على ترويضها؛ أقادرة هي على منحه الحب والثقة؟ ها هي ذي تعدو وكأنها قادرة أن تصل إلى السماء، نعم لم لا تكون اللوحتان تعبيراً عن حالتها، عندما أحبت، وعندما ارتضت العهر، فأجادت الإغراء، وصارت فاتنة في كل حركة أو إيماءة أو قول. ومع ذلك كئيبة، في داخلها ليل وحبيب فض بكارتها وهرب. تناست الماضي. سلمت جسدها ليده الخشنة بعد أن طالبته بالشيك. أظهر حبه. تساوي أكثر من المبلغ التافه الذي دفعه. تظاهرت بالرضا والحب وهي نافرة منذ اللحظة الأولى التي رأته فيها. إلا أنها تمثل السعادة. تتظاهر بأنه فارس العرب الوحيد القادر على إشباعها. بعد عشرة أيام كان مصيرها خارج الفندق. ورقة طلاقها بيدها اليمنى وفي اليسرى بضعة شيكات قابلة للدفع بالعملة الصعبة.

-7-

في ساعة صفاء أحبت إحداهن أن تستفزه بجمالها علها تحظى بمنزلة أميرة. شيخ مثله يستطيع إكمال دينه ويتزوج الرابعة. انتفض لجرأتها وشغبها وغبائها. إنها تريد أن تقفل الدائرة، وهو يريدها مفتوحة. أكان يستطيع الزواج والطلاق لو كن أربع؟!

-8-

تأخر وصول الطائرة الخاصة بنقله وإعادته إلى بلده. تأخر سفره، بحث عن واحدة فلم يوفق. همسَ بأذن معاونه أن يحضرا الراقصة جيجي، إلا أنه لم يجدها. فقد استغنى مدير الفندق عن فنها بناء على طلبه.

عند سفره اصطحب امرأة تسليه في رحلته. دققوا النظر إليها. دققوا باسمها. إنها الراقصة جيجي ذاتها، التي هزت خصرها وهي تصعد إلى الطائرة.

27-8-2003

❑❑❑

الصداع

قصة: غسان كامل ونوس

.1.

كارثة لا تنتهي، كابوس يهيمن كل وقت اليقظة، وفي أي مكان؛ موجات حادة متتابعة تحس معها أن تصدعاً هائلاً يصيب المخ، فتفور الأوجاع، وتمور الأحاسيس، وتتوالى المشاهد ضارية قارسة...

"فوهة معتمة تغوص عميقاً، سرعان ما تبتلع الصرخة الوحيدة التي تند عنه بعد الطلقة الوحيدة في الرأس المعصوب المسنود على الحافة..."

ها أنا أعيد كلامه ذاته وقد بدأت موجاته بالتحرك منذ البارحة، وها هي تشتد مع مرور الوقت والمسافة..

***

.2.

حين أمرته أن يردم تلك الحفرة، بدا كأن جبلاً انهد على صدره، أطرق، مشى ببطء وتثاقل، تردد في الصعود إلى الجرافة، دار حولها مرات.. طلبت منه الإسراع بردمها قبل أن يهطل المطر فتتضاعف خطورة الاقتراب منها. همّ. تراجع. وقبل أن يتقدم توقف المحرك... سألته:

. مالأمر.؟!

قال مطرقاً ماسكاً رأسه بيديه:

. لا أدري يا أستاذ؛ رأسي يوجعني؛ انطفأ المحرك...

. ما علاقة رأسك بالمحرك؟!

. لا أدري...توقف المحرك، رأسي يوجعني، الصداع عاد إلي...

. وما العمل الآن؟!

. نريد ورشة الكهرباء من المديرية.

(أبرر للأستاذ قلقه وانقباضه، فأغلب آليات المشروع لا تدور من نفسها. وتحتاج ورشة من الفرع، تدور كل صباح. وهي قد غادرت مشروعنا منذ قليل، وسيمضي وقت طويل قبل أن يكون بإمكانها العودة إلينا، بعد أن تنهي جولتها على آليات المشاريع المبعثرة في بقاع المحافظة. وأبرر صراخه:

. سيضيع النهار دون أن نعمل شيئاً...

وسيصرخ في اليوم التالي أكثر حين أتوقف بالجرافة والشفرة غاصة بالتربة والحجارة على حافة الحفرة.

وأصرخ أيضاً ماسكاً رأسي باليسرى، ضارباً باليمنى على السواقة:

. رأسي يوجعني، لا أستطيع... لا أستطيع... توقف المحرك رأسي يوجعني.. هاتوا آلية أخرى ... سائقاً آخر.. لا أستطيع..!

لا أدري كيف قلت ذلك. حين يداهمني الصداع، أكاد أفقد الوعي. الأستاذ يعلم ذلك؛ الكثيرون يعرفون..

. أنت تعلم أنه ليس في المؤسسة آلية أخرى بجنزير...

. جنزير أو دولاب.. هاتوا سائقاً آخر.. آلية أخرى... رأسي يوجعني... لا أستطيع..!

***

.3.

(كنت أتمنى لو أني معصوب العينين، أو مسدود الأذنين، أو مخدر الأحاسيس... لكن الوقت المتروك لاستعادة الهدوء وإمكانية السيطرة على الطلقة التالية لا يلبث أن ينتهي، ويبتعد زميلي مفسحاً الدور لي... صرخت: لا ...لا أستطيع... كان الرأس التالي صغيراً وقامته ستضطرني للانحناء..

لكن صوتاً زلزل كياني:

. إن لم تفعل، سترافقه..

كانا اثنين، حصة كل منا واحد..!

وعلى الرغم من أن أيام الحادثة وسواها تغور بعيداً في هوة التاريخ، فإن نيرانها لا تزال تلفحني. قال الطبيب المهم المعالج:

ـ ستنسى حين تنخرط بالحياة، تزوج فتنشغل بالهم والاهتمام، وتنسى..

لم يكن على حق؛ هل يعرف ذلك ويحتال على صداعي؟!

هذا الصداع الذي يعود ضارياً. منذ أن علمت أن زوجتي حامل؛ لا أطيق رؤيتها، لا أحتمل تصور ولدي... كيف يمكنني أن أربيه؟! كيف سأعامله وأنا أرى في الحلم مرات مسدسي مصوباً إلى رأسه على حافة هوة غامضة...؟!).

***

ـ 4 ـ

الطريق تبتعد عن المشارف المأهولة، ويزداد الاتساع قفراً، واللون يشحب مع نوسان في اللون الأخضر الذي يتلاشى.. الصومعة المتعالية آخرُ البنيان الممتد الذي يظل بادياً لمسافات طويلة: ها هي هزات من التصدع تعيد الفكر إلى تحرقه، والجسد إلى توفزه، والوقت إلى بساط من شوك خبير...

"ـ قبل أن تباشروا الصب، تأكدوا من أن أحداً ليس في الجدار...!

ضحك النجارون والحدادون وعمال البيتون...

ـ لا تستغربوا... حدث مثل ذلك في أحد الأعمدة الطويلة في سكة الحديد.. نزل الخبير ليتأكد من سلامة تحضير أحد العناصر؛ تأخر؛ نسي العاملون ذلك؛ أُعطيت الأوامر بالصب.

ـ وماذا حل بالخبير..؟!"

***

ـ5ـ

(ـ أستاذ... أرجوك... لا أستطيع...!!

كان يمسك رأسه بيديه...مكفهراً..!

ـ ما بك يا سعيد؟!

ـ لا أستطيع يا أستاذ؛ الصداع سيقتلني... أرجوك. انقلني إلى مكان لا يوجد فيه بيتون.

أرفع اقتراحاً بنقلي خارج المؤسسة، خارج الوظيفة..

ـ لماذا؟! وما هذا الصداع؟! متى يبدأ؟!)

أمسكت رأسي بكلتا يدي:

(البيتون قاتل.. البيتون... آه! لماذا يعصر الإنسان؟! يضغط على جسده فيتفصد الدم من كل فتحات وجهه، من كل رأسه.. الإنسان الحي.. الإنسان حياً؛ رأيتهم يضعونه في برميل، يصبون حوله المجبول البيتوني إلى رقبته...!! تصور! لا... لا أستطيع.. لماذا يفعل البيتون ذلك؟! لا أقدر

أن أتحمل البيتون؛ أكرهه، أمقته؛ أكره نفسي.. أكره الحياة...أستاذ... أرجوك... أبعدني عنه... انقلني أرجوك...!!).

***

.6.

الشساعة وامتدادات الآفاق ورقص السراب الذي بدأ يقاطعنا من بعيد.. أمور تترك في النفس شروخاً إضافية.. أسئلة وترددات وأصداء: لماذا هذا البعد؟! ما هذا المشروع الذي يتطلب أناساً من فصيلة "الأوادم"؟! رجالاً ثقة؟! ربما من جناح الصم البكم العمي الذين يفقهون فتزداد خصالهم قتامة، ومساماتهم كثافة تتناسب مع هذا البعد، وهذا الرشد الضائع في صحراء تبدو من دون نهاية...

تلكم بعض أناس يحفرون شيئاًً ما.. لعله خندق يخدم ذلك المشروع.. المشروع الذي نساق إليه...؟!

بدت أدواتهم أكثر قرباً.. يحفرون بنهم.. القيظ والغبار والبعد يجعلون منهم فرساناً في معركة مغلقة، لا مناص من التخويض فيها بكل العزم والشراسة.. هذا ما خطر في باله المشوش؛ هل هو في طريقه إلى خضم هذه المعركة؟! وماذا هناك؟!

الوجع يتصاعد، والإحساس العارم بالألم يتضاعف:

(. ما رأيك بهذه الحفرة؟!

. مناسبة؛ أكيد أنها تناسب الأحجام المطلوبة...!

. أوه.. وتزيد.!

. هذا جيد؛ على كل الزيادة أفضل من النقصان، وإن كان في هذا خسارة مضاعفة: جهد الحفر وكميته وكمية البيتون وجهد تنفيذه وكلفته..

. لا أحتاج بيتوناً، التراب يكفي..!!

ـ لا مستحيل، الأساسات أصل البناء، واستقراره من قوتها واستنادها الصحيح على أرض صلبة..

. أما سمعت...؟!

. ماذا؟!

. كانوا يطلبون من الأسير أن يحفر حفرة على طوله. وحين ينهيها يتكوم فيها بطلقة واحدة في الرأس.. طلقة واحدة... ليس إلا..!!

ـ ما رأيك بهذه القواعد يا أستاذ؟! ألا تصلح أساساً لأفعال ومبادئ وتحركات لو كانت تستحق...!!

يضرب العامل على رأسه..!

. لا.. لا ..أستطيع..! لا يمكن..!!)

قال السائق المرافق:

. أستاذ.. أستاذ... مالك..؟! لماذا تصرخ هكذا...؟!

. آه عفواً.. لا شيء...لا شيء!! هل مازال المشروع بعيداً...؟!

. لا... لا بضع دقائق.. ليس غير..

. هل نجد هناك حبوباً لوجع الرأس..؟! يكاد يدمرني ويتضاعف؛ أحس أن مطارق تعصف بي ومخارز تشرخني. لم أعد أستطيع تحمله. وفرغت زوادتي من الحبوب.!

***

.7.

بضع آليات تتحرك في بحر من الغبار والقيظ... بضع عمال ينصبون براكات.. عند أول محرس قال الواقف هناك محيياً بضحكة مصفرة:

أهلاً برئيس مشروع الـ.....!!

كأن صاعقة نزلت على رأسي، دارت بي الأرض طويلاً، حتى ضاع الإحساس بالوجود.

❑❑❑

انتظار المستحيل

قصة: حسب الله يحيى

**الأب:*

أحدق في سماء غرفة جرداء، مثل فلاح زرع أرضه ولم يحصد سوى اليباب، مثل أم انتظرت مولودها زمناً طويلاً، فإذا طبيبها يعلق لها حقيقة حملها الكاذب، مثل صياد ظل طوال نهاره.. يَعِدُ نفسه بسمكة.. أية سمكة تقيه الجوع، وتعيد إليه ابتسامة ما يحملها في أفول النهار إلى بيته..

أحدق.. ألّون بياض سقف، بدا شاحباً، اكتسب حزنه من السجاير وأقداح الشاي ودخان المدفأة النفطية والأنين الذي يندفع في زفرات منكسرة.

النافذة، التي أُستبدل زجاجها بخامة من النايلون الذي تجمد وانكمش فعله بفعل الشمس والهواء والغبار، النافذة الوحيدة هذه؛ بدت وكأنها تعكس العالم القاتم خارج النافذة إلى أحزان قلبه، مثلما تعكس قتامة الروح في داخل الغرفة إلى الخارج.

لا شيء.. يوحي بشيء، ولا شيء يمكن أن يستبدل بشيء آخر.

الانتظار نفسه، والهموم ذاتها.. والمستحيل لا يجيء بغير المستحيل..

باع كل ما كان بحوزته، كل ما اختزن لأيام العتمة التي رسم واستعد لمواجهتها.. الآخر الذي فيه يطمئنه، والآخر الذي يذكره ويدق على أنفاسه.. يجعله في موقع الندم والتشاؤم والهمّ الثقيل.

أعرفه.. أعرف هذا الذي هو أنا، المقسم إلى قطع وزوايا وعوالم وأشلاء. أعرفه.. أعرف من أنا، من أكون، من سوف أكون، من الذي لا أكونه أبداً. فعلت ما كان ينبغي على أب حنون أن يفعله من أجل ابنه الوحيد، وكيف يمكنه المساهمة في بناء مستقبل ابنه وإعداده إعداداً سليماً لحياة سعيدة له ولسواه من الناس. مازن.. تخرَّج في كلية الطب بتفوق، وما زن أكمل الخدمة العسكرية الإلزامية، ومازن تم تعيينه في عيادة طبية شعبية في الريف، ومازن يعدُّ نفسه للزواج، ومازن

يعدني بالكثير، يريد أن يعوضني عن تعب الأزمنة الغابرة، ومازن سيكون بديلاً عني في رسم حياة مريحة لأمة، ومستقبلاً زاهراً لأختيه: أنغام وألحان.. مازن وضع الجنة في أحلامنا.

مازن وضعنا في مسرّات وسعها الأرض والسماء، وجعلنا ننتظر وكبر مازن في آماله..

وبات مازن صغيراً، قميئاً، محبطاً في إنجاز تلك الآمال التي بدأت تذبل في عينيه شيئاً فشيئاً.

بدأ يذوب مثل شمعة، يعمل بجد حتى يضيء، وكلما اتسعت مساحة الضوء التي كان يشغلها؛ بات يحس بغربة نفسه، وانكسار أحلامه.. حتى أدرك أنه في هم.

حاولت أن أزيل عنه هذا الوهم، هذا الحزن الثقيل الذي بات يثقل على أنفاسه وذاكرته المتعبة.. كان صديقي، مثلما كان ابني.. ونحن نشترك سوية مع بقية أفراد العائلة في هذا الجمع السعيد على مائدة الطعام والثرثرة وتناول بذور عباد الشمس.. الذي أضفينا عليه صفة أجمل وقلنا زهرة الشمس.. بدلاً من العبودية التي حبسناها في داخلها.

لكن مازن بات غريباً علينا وهو بيننا، يحب الصمت على غير عادته، يؤثر النوم المبكر على غير ما نعرف عن رغبته الدائمة للسهر، مغرق في التأمل، عازف عن الأغاني والضحكات وحبات زهرة الشمس وأقداح الشاي.

أسأله، وأخشى جوابه، أصمت، والكلام يخنق أنفاسي.. وبين الصمت والكلام.. تجد رابحة نفسها في موضع الرقيب الحنون، والأمومة التي تكتم.. فيما تجد أنغام وهي التي ارتضت الوظيفة، وجعلتها كل حياتها.. وراحت أرقام الحسابات تملأ رأسها..؛ تجد أن دخولها إلى عالم مازن الطبي والحياتي قد يجعله مستاءً منها أو عادلاً عن حبها.

ورأت ألحان أن التعليم أفضل خيار لعمل المرأة، كما أنه أفضل مهمة لبناء حياة زوجية سعيدة وأبناء قدّوا من نجاح وتربية صالحة..؛ رأت أن التأمل في عيني مازن تنم عن إحباط من جهة ورغبة ما.. مكتومة من جهة أخرى.

أما التأمل فهو ليس من طبعه.. تقول. وأما الرغبة.. فهي ليست مما يعتاده المرء..تقول، وتقول إن فيه إصراراً على معنى وهدف ورجاء.

سألته.. وأنا أضيق بصمته، لا شيء. أعرف أنه سيجيبني.. لا شيء، وكل شيء، يوحي بأشياء.. والأشياء تقود إلى أشياء في مقدمتها قراره باختيار السفر. أطلق صيحة خجولة محبوبة ومحجوبة وناعمة مثل نسمة.

كان يخشى النطق.. يخشى عليّ من بوح محبوس في داخله، ظل لأيام طويلة يختزنه، ذلك أن يعرف وقع النبأ على صدري ورأسي وحواسي.. كان يؤثر على الجميع، والجميع في صف واحد، موقع واحد.. وأنا لوحدي في موقع كلي وأساسي متفرد.

ما كان عليّ أن أقول، ما كان على الصمت الذي يختزن الكلام كله أن يتكلم.

الكلام قدّ من ذهب ومن أزهار ومن راحة..

الصمت ثقل من همّ وحزن وعبودية.. من كوابيس ثقيلة، ومن مرارات وأوجاع واختناقات.

كان مازن، يعرف، يعرف جيداً ماذا سأقول. عفاني من مهمة أن أسأل وأرتجي وأتوسل.

-أبي.. أعرف أن الأمر يحزنك كثيراً. أعرف أن السفر يعني بالنسبة إليك كارثة..

لكن الكارثة درستها، تأملتها، راجعتها مراراً، جعلت احتمالات الفشل فيها ممكنة، مثلما إمكانات النجاح فيها ممكنة كذلك.. واتخذت قراري في السفر.

وتعطل لساني.. فيما خيّم الحزن على النسوة الثلاث، بدون وكأنهن قد شخن فجأة!

-أبي. أمي. أنغام عزيزتي. ألحان حبيبتي.. أرجوكم، أتوسلكم، اسمعوني.. هنا درست عن أمراض تقليدية.. وقد بدأت أحس أنني أعالج أمراضاً غير تقليدية.

وفكرت بالرجل الذي سأكونه، بالزوج والأب والمستقبل.. وقد وجدت أن المسافة بيني وبين هذه الآمال عصيّة وطويلة وشاقة..

أنا لا أريد لولدي أن يتنفس جواً ملوّثاً.. ويموت بين يديّ وليس بوسعي علاجه مثل كثرة من الأطفال الذين يموتون كل يوم وهم في أحضان أمهاتهم وآبائهم.. وليس بالإمكان إسعافهم. وأنا لا أريد لولدي أن يفتح نهاره على تعلم الكذب والغش والخديعة في المدرسة والشارع والسوق.. لا أريده أن يعرف أن حديقة كانت هنا وقد تحولت إلى مكان تجمع فيه النفايات.

وأن يعرف أن ملاعب الطفولة قد تحولت إلى قضبان للسجون أو أسلحة لزرع الخوف.

كنا نلتم على بعضنا، نصغي جيداً.. ولكن مثل تلاميذ كسالى يصغون وينامون في حالات الإصغاء هذه.. فيما يكون المعلم قد تعب من الكلام والوقوف ورقابة نفسه وهو يتحدث في جو بارد. رابحة عبرت عن احتجاجها بالبكاء. أنغام شبح الاختناق في أنفاسهما. ألحان أخذت تحدق في الوجود، وتبحث عن إجابة.. وكنت الوحيد الذي أدرك فيه أن مازن قد اتخذ قراره ولن يثنيه رجاء أو توسل.. وكل ما يمكن لي التعبير عنه هو أن أدعم مشروع سفره فحسب، ذلك أنه قادر على السفر حتى بدون بناء هذا المشروع معه.. لأن معه مفاتيح قراره الحاسم.

أعددت نفسي لمواجهة امتحان قلبي.. وامتحان نجاح سفره، بما يعزز وجوده في الغربة، لا عوزه وفاقته وذله ومرارة ندمه.

اكتفينا بأقل من القليل.. وبعنا ذاكرة موشومة على أشياء كثيرة، شاخت وتعبت من طول عيشها معنا، وآن لها أن تنصرف إلى فضاءات أخرى.

أنّ المقعد الخشبي، غرد البلبل الحبيس في قفصه ونحن ننقله إلى الخارج، نطق المذياع القديم وهو يرانا نجره جرّاً من مكانه المدفون فيه منذ سنوات طويلة.. كانت حنجرته مخنوقة.

جعلنا نهج البلاغة نحنو عليه ونلمس بخشوع.. بدا دستويفسكي حزيناً وهو يحدق في صفحات

روحه تباع في المزاد العلني، وصار عبد الرحمن منيف يرى مدن الملح تذوب وأرض السواد تلبس ثوب الأسى، وبكى داريل وهو يودع الإسكندرية..

ورأيت سوار رابحة يسقط على بساط صارت وروده ذابلة.. وتأملت قلادة أنغام تذمّرت من جيدها الناعم، وساعة ألحان تتوقف مؤشراتها عند زمن قتيل.

و.. أعد مازن حقائب للسفر.. وأعددنا شفاهنا للقبلات وقلوبنا للحزن وأرواحنا للوداع ورؤوسنا للانتظار.. وأيامنا لكثير من الاحتمالات.

عند الحافلة.. وجدنا دموعاً تتوجع، وأوانٍ مملوءة بالمساء، تغسل الشر وتبعد البلوى، وتسقي الخير بالآمال والمسرّات..

قبلات تزهر وتنطفيء، ونظرات تتوسل وتتحسر وترجو.. وأكف لا تريد أن تفلت من بين أصابعها.. أصابع، وأحضان دافئة، لا تصدق أن هذا الدفء.. قد أخذ منها، وأن عليها احتمال البرد والأحلام اليتيمة..

و.. تجر أقدامنا، مثل فريق كروي خاسر، ومثل أولئك الذين يودعون عزيزاً في مقبرة مليئة بالأشواك.. ثم يبدأون السير، وأقدامهم تغوص في أوحال وبقايا أشياء فتتة،

أحسني في جنازة.

أحس رابحة قد ودعتني.. أنا الذي كنت الجنازة.

أحس أن أنغام تودع أمانيها في حبيب تزوج، وقد خذلها وترك لها وحدتها.

أحس أن ألحان قد ذبلت وهي تقاسم أختها حزناً أقل ومستقبلاً مستحيلاً قد أقفل أبوابه.. وبدأ يتمطى فوق أرواح تهيم في الظلمة.. في مساحة شاسعة من الظلمة والصدأ والقهر..

أحسني أذوب.. أذوب ببطء حدّ التلاشي.

***الأم:**

رأيته فجأة يشيخ، شيخوخة لم آلفها من قبل..

أدركَ أنني أرقبه. أرقب ثقل الحزن عليه.. لذلك بادر إلى أخذي من يدي وأجلسني جواره، كأنما يتوسلني ألا أحزن، ألا يثقل عليّ فراق مازن.

واصطفى أنغام وألحان قبالته.. قال:

-ما كان ينبغي علينا أن نستجيب لرغبته في السفر.

احتجت أنغام:

-أبي.. أنت من سكت فسكتنا.

قلت والدموع في عينيّ:

–أما كان عليك أن تقسو عليه هذه المرة وتمنعه..؟

واسته ألحان. ربتت على خدي ألحان. ألقت ابتسامة شاحبة على وجه أنغام. قالت:

–أبي.. هل سيطول غيابه؟

ووجدته ينكمش، يصغر، خفت عليه. خفت على صحته وحسراته.. واسيت روحي. قلت:

–سنعتاد غيابه.. وسنعتاد الحديث عنه. سنقرأ رسائله سوية، وقد نسمع صوته الهاتفي، قد يأتي صديق منه وقد رسم معالم وجهه.. وعندئذ نراه في عيني صديقه.

–هذا كل ما تبقى لنا من مازن..!

جاءت كلمات حسان موجزة، موحية، مذابة بدموع غير مرئية.. تنام في أحضان اليأس. تناولنا أقداح الشاي وحبات الشمس.. دون رغبة. كان التناول عصياً علينا، مثلما كان النوم عصياً على أجفاننا.. وقد اخترنا تلك الليلة أن ننام نحن الأربعة سوية.

تظاهرت بالنوم. سألني:

–رابحة، هل نمت.

لم أجبه.. وأحزنني أن لا أجيبه، وأحزنه أن لا يسمع إجابة مني.

–أبي.. هل أنت بحاجة إلى شيء.

لبت نداءه ألحان. قال:

–ألحان.. افتحي النافذة، إنني أختنق.

–أبي.. الجو بارد.

–البرد أهون.. أريد أن أشم نسمة.

فتحت ألحان النافذة، فاحتشد البرد في الغربة، وجاء يتدفأ ويحتضن المدفأة النفطية التي سهرت تلك الليلة، اغتنمت الفرصة، فرصة النسيم والبرد الدخيل.

–أوه.. النافذة مفتوحة..

–أغلقيها.

–هل أنت صاحٍ؟

–أنا.. أنا أنام مع الليل، هل رأيت ليلاً ينام؟

–وهل أنت الليل؟

–بالتأكيد.. وها هي فوانيسي.

وأشار إلى بقايا ضوء شاحب في البعيد..

وتقاسمنا الصمت.. ثم سألته:

-هل وصل الآن..؟

-رابحة.. الغرباء لا يصلون.. وإن وصلوا، إن فيهم صلة تشدهم إلى المكان الذي غادروه مازن لن يصل أبداً، مازن سيكتب إلينا ما يطمئن به نفسه بالوصول، وليس بوسعنا إلا أن نصدقه.. لكن نقطة وصوله، لا تتم إلا في طريق العودة.

نهضت أنغام من نومها، قالت:

-أبي قرأت عن أسماك ما أن تترك المياه التي كانت فيها.. حتى تموت فوراً.

وأكملت ألحان قائلة:

-وهناك أشجار ما أن تقتلع من جذورها حتى ترفض العيش في مكان آخر..

سألت الأم..

-حتى إذا كانت الوقت ربيعاً؟

-الأشجار تعرف أن الربيع يجيء من أجلها.. وعندما تكون في موطنها.. لا أن تكون مقتلعة من جذورها.. لتسكن في مكان مجهول.

أضاف حسان:

-البنات تحس وتخجل وتتألم، وتحب الشمس والضوء والدفء.

-أبي.. الأسماك ألا تحس بالبرد وهي في الماء شتاءً؟

سألت ألحان، فأجاب الأب:

-لا.. إن الماء وطنها، وهي تحتمل برودته، مثلما تحتمل دفأه.. تقاوم شباك الصيادين ويساعدها الماء في الخلاص أحياناً.. و.. أنام بجفون رمداء مالحة.. وأحلم أن سمكة بيضاء.. بيضاء، تبتعد عن الضفاف، ثم تجد نفسها ضائعة، ويصعب عليها العودة، فقد أضاعت طريق العودة، مثلما تعبت من البحث. عن مكان تأوي إليه، عن ضفاف ترسو عندها.. لكنها أخفقت، وفي إخفاقها تعلقت بأقرب شصّ نصبه صياد وأغرى بطعمه السمكة المتعبة الجائعة.. ثم أمسك بها.. وراحت تتوجع في أصابع الصياد الخشنة..

أيقظها الحلم.. وراحت تتعرف أنفاس حسان وأنغام وألحان وتطمئن.. ثم تحس أن المرأة التي كانت هي.. قد غابت. قد غبت، كما لو لم أكن. كما لو لن أكون.

تسكنني رهبة أن أموت هكذا.. وفيّ بقية من لهفة إلى رؤية مازن عائداً، وحسان قد عادت إليه طمأنينته وابتسامته، وأنغام قد تزوجت بعريس يليق بها. وبألحان وقد لحقت بها.. وقد أنجبتا بنين وبنات..

سمعت دقات على الباب، سبقتني إلى فتحه ألحان..

-أهلاً خالتي.. أهلاً.

ورحت أركض أستقبل فيه أختي.. في صباح باكر:

-أريد أن أودع مازن قبل سفره.

-جئت متأخرة.. كان يريد رؤيتك.

وبتنا خمسة نبحث عن وجه سادس يعلن عن غيابه.. خمسة ما كانوا يريدون لسادسهم أن يغيب، وأن تتكسر أجنحة تحليقهم إليه، أو تحليقهم إلى أزمنة المسرات، أو تحليقه إليهم وإلى أزمنة الألفة..

جلسنا إلى الفطور، كان الرقم كاملاً.. وحسابات أنغام مضبوطة، ولكنها ليست دقيقة.. فلقد استبدل التوقيع بآخر..

-للتوقيع صاحب، وللمكان بصماته.. لا يمكن لأحد أن يكون بديل أحد.

قالت أنغام، وفيها لهفة إلى دفء الصباح وبهاء الوجوه التي تشرق متفائلة.. اجتمعنا عند دائرة الفطور.. ظل شيء ينقصنا. ظل طبق مازن فارغاً. ملأته الخالة.

قلت: -لا.. لا خذي هذا، هذا طبقك يا أختي..

-ولكنه فارغ يا رابحة..

قلت: -لا.. لا.. ليس فارغاً، هذا طبق مازن، سأملأه الآن، سيظل يمتلئ..

يوماً ما سيدق الباب، ويجد طبقه مملوءاً.. هذا ما ينبغي أن يكون، وليس من المناسب أن يكون طبق مازن فارغاً..

ورحت أملأ.. وأضيف، وأحسه بحاجة إلى فيض دائم من الحنان..

***مازن:**

تصحبني الحقائب أو أصحبها، أرافقها أو ترافقني، أستظل بها أو تستظل بي..

فكلانا ينتمي إلى وطن واحد، وكلانا عرف الوجوه نفسها، وكلانا يعاني من الغربة والتشرد، وكلانا يحس أن البرد يأخذ منه أجمل ما فيه. دفأه.

من ألزمني على كل هذا.. من أكرهني على هذا الخيار. كيف رضيت أن أستبدل كل تلك الحفاوة في وجوه من أحب ومن ألتقي ومن أحاور.. بكل هذا النحس، في وجوه تعاملني بشك وريبة ورهبة، وَجَعَلَها تنظر إليَّ كما لو كنت معتوهاً أو مصاباً بالجذام، أو الإيدز أو.. أو الجمرة الخبيثة. من أخذ البسمة من كل هذه الوجوه.. من جعلها تعاملني بهذا الجفاء، وكأنني بقايا نفاية، بقايا كائن هامشي غير جدير بالحياة، ماذا فعلت. ما الجناية التي حُددت بموجبها لعنتي..؟

كانت الدروب موصدة أمامي، كانت شهادتي الطبية لا تعني شيئاً. كانت لا تضفي عليّ أقل احترام أتوسله.. كانوا يحدقون مراراً في وجهي وجواز سفري وشهادتي وأوراقي.

كنت متهماً بشكل دائم.. ودائماً عليّ أن أثبت براءتي.

توجهت إلى الجامعات.. أدق أبوابها.. فتتنكر لي. أقصد الأصدقاء الذين كنت أتوسم فيهم الاستقبال الحسن والمساعدة.. فإذا بي أحصد الخيبة. أعرض جهودي لأشغال عديدة، قد تقيني ضائقة الجوع والعوز.. فتطردني شر طردة..

وفي حال كهذا.. وجيوبي قد خلت إلا من الامتلاء الكامل بالفراغ، أن أتولى تدبير أمري مع الأقارب.. ففيهم بقايا من جذور أمي وتطلعات أبي، وفيهم شيء من ظمأ دجلة وحلاوة الرطب ونسائم الليالي الطويلة.

و.. شملوني بعواطفهم. شاركتهم طعامهم، وارتويت من عذب مائهم، وجعلوا يبحثون لي عن عمل.. دون جدوى، حتى وجدوا أنفسهم بحاجة إلى تجنيدي لخدمتهم.

كنت أبذل أقصى طاقتي، حتى أبدوا في عيونهم جديراً بالاحترام والرعاية..

وذات مساء.. حدثت ابن خالتي عن حالي وعائلتي، وحدثني بتفاصيل عن حياته.. كنا نفتح نوافذ على خصوصيات حياتية كثيرة، كانت بالنسبة لي مقفلة، وبالنسبة له لا تعنيني.

الآن.. بدأ يتجه لانشغالي بشؤونه، حتى أنها صارت جزءاً من مشاغلي.. وصارحني:

-ما رأيك لو تقدمت لخطبة أنغام؟

-ولكنك متزوج ولك أطفال..

-أنا على خلاف معها.. سوف ننفصل.

-والأطفال..؟

-هو من شأنها.

-وكيف ترضى أنغام الزواج من رجل لا تعرفه، لم تتحدث إليه، ليس معه عوامل مشتركة..؟

-بالعكس.. بيننا عوامل مشتركة عديدة، أليست ابنة خالتي؟

-وهل يكفي هذا للزواج..؟

-و.. أنا في الخارج، وضعي المادي ميسور.. سأنقذها من الفقر، سأجعل منها أجمل امرأة.

-أنغام لا تفكر بهذه الطريقة. أنغام ترى أن ما يجمل الحياة.. المحبة والتفاهم.

-صورتها تقول.. أنها قادرة على فهمي.. هيا كلمها. كن إلى جانبي، حدث والدك بالأمر.

أريد أن أكلمها بنفسي.. سأعرف كيف أجعلها توافق.

كان الليل ينتصف، نصفه لصحّة الروح، ونصفه الآخر لهذا الذل والمرارة والمساومة.

كنت أحدق في عينيه، فأرى فيهما الدعوة التي ينبغي أن تلبي، والرجاء الذي يلزمني بالتنفيذ.

رفعت الهاتف، تيبست إصبعي في دائرة القرص، ساعدني على طلب الرقم. أعطاني السماعة. و.. حدثت أبي عن صحتي وعناية قريبي واعتزازه بي، حتى أنه فكر أن يتزوج من أنغام.

فوجئ أبي بالطلب.. قال أنه شأن يتعلق بها، وأنه لا يلزمها على شيء ما، ولكنه يقترح ويقدم وجهة نظره.. وأنها هي التي تقرر بنفسها كل ما يعنيها.

وطلبتها.. كانت نائمة.. جاءت كلماتها دافئة. قالت إن الأمر يحتاج إلى تفكير. طلبها ابن خالتي. سمعته يقول لها: حياتنا الخاصة، وسعادتنا المشتركة، وأن زوجته قد تخلى عنها ولم يعد هناك سوى الانفصال رسمياً.. وأحسست أنها قد وعدته خيراً.

وفيما وجدته مبتهجاً وهو ينهي المكالمة؛ أحسست وكأنني أساوم على مستقبل أختي.. أختي التي تتعامل مع حياتها بطريقة دقيقة، بمسائل حسابية معقدة.. وبعدها تتخذ القرار المناسب في هذه المسألة أو تلك.

أحسست بالندم. شعرت أنني أوافق على زواج بالمراسلة. هو يعتقد أن كل امرأة عراقية وهي في الظروف العسيرة وضائقة الأنفاس، يمكن أن تقبل بكل ريح وأمل.. يأتيها من الخارج.. الخارج رخاء وأمان وسياحة. الداخل عدم ومرارة ولا استقرار.

الخارج عرس دائم. الداخل مأتم كل الفصول..

ستشد الرحال متوجهة إليه. أنغام ستتخلى عن كل قناعاتها، وتشغل بالها بالجنة التي فتحت أبوابها.. لتستقبلها، وسأكون أنا من قادها إلى هذه البوابة الموعودة بالسعادة. كانت الهموم تثقل على أنفاسي، بحيث يصعب عليّ أن أتنفس بملء رئتي.

كنت أعرف أن ابن خالتي.. له أهواء غير مستقرة، ومواقف غير أكيدة.. ومطالب وأهواء. مختلفة، ليس من طبع أنغام القبول بها.

ستفاجأ أن ما قد رسمته لم يكن إلا حلماً.. وأن هذا الحلم الحافل بالمسرات، سوف ينتهي ويأخذ الواقع مسيرته الشاقة على حياة أنغام.

كنت أكتوي بناء القرية والهزيمة والإخفاق والآمال الكبيرة التي تلاشت في أول صحوة، مثلما أكتوي بناء القناعة الزائفة، والرغبة الذاتية في حشد الرضى، والنفع والاستقرار مع ابن الخالة الذي لا طموح له سوى المال والنساء والكبرياء الزائف.

أتساءل: أضع نفسي في جمرة السؤال، في حقيقته الناصعة:

–إذا كنت أعتقد أن حياتي مع هذا الرجل.. حياة إخفاق؛ كيف إذن.. أسعى نحو إخفاق مماثل يشمل العزيزة أنغام؟

أجيب.. وبي شيء من الشك والقلق واللا إرادة:

–سأنقذها من حياة العزوبية، سأخلصها من حياة العانس التي راحت تشغل بالها.. هناك لا أحد يتزوج، لأن لا أحد يريد لأطفاله أن يفتحوا عيونهم على الفاقة والحرمان، لأن لا أحد يريد أن

يستأجر ثوب عروسه وقماط طفله وضحكات أفراحه من الآخرين.

كنت أعلم جيداً، أنني أضعها في حفرة ليس من السهل الخلاص منها، وإنقاذ نفسه من نتانتها وعمقها ودائريتها.. وهي التي عاشت حياة.. هي من البساطة، بحيث تأمن عليها من أحزان قلبها والاطمئنان على راحة الفتاة الطيبة التي تمتلكها.

و.. كنت أدرك أية مرارة تعيشها أمي وهي ترى عمر السنوات يشيخ في عالم أنغام، ليلحق به عالم ألحان.. وأبي المقهور دائماً، الحزين دائماً، الذي يترقب دائماً ذلك المستحيل الذي لن يأتي أبداً، وإذا اعتزم على المجيء.. فإنه سيجيء متأخراً، وسيكون هو.. هو قد ملّ الانتظار و.. رحل!

لم يكن سهلاً أن أعتذر لأنغام.. لأن الذاكرة عندما تستعد لمجد فرح تصنعه، يصعب عليها أن تتجه إلى ذاكرة أخرى وتحول هذا المجد السعيد.. إلى وهم.

ولم أفلح في إقناع ابن خالتي للتخلي عن فكرة الزواج بأختي.. لأن التخلي يعني بالنسبة إليه.. مصفقة خاسرة، ومشروعاً فاشلاً.. وآمالاً مبددة، ووجوداً تعفنت قطافه، ودانت عناقيده إلى الجفاف..

***أنغام:**

منذ الطفولة.. لا أعلم كم كان عمري، عندما تعلقت بثوب أول عروس شاهدتها في حياتي.. وظل هاجس أن أتحول إلى عروس في يوم ما، يملأ عليّ حياتي، ويصبح أقصى أمنياتي، وأدعى الأشياء إلى أفراحي ومسراتي وأحلامي.

أكملت دراستي الثانوية والجامعية، باتجاه أن أحظى بعريس يليق بي.. وجديرة به. تعبت وسهرت وتعاملت مع ملايين الأرقام في وظيفتي الحسابية، وصورة الرجل كانت تملأ رأسي وكياني كله.

بقيت على عذريتي واستقامتي والرغبة الملحة التي في داخلي.. وفي طي الكتمان.. احتفظ بها جميعاً للرجل الوحيد الذي سأقترن به وأحوّل عالمه إلى جنات عدن ويحوّل عالمي إلى الفردوس الذي ظل حلمي المستحيل..

لكن الحروب جاءت؛ وقطفت ربيع الرجال.. حتى أصبحت الزهور عصية على الحياة النساء لم يعد إنجابهن إلا شقاء البنات.. اعتزازاً بألق الشباب الذي يسافر في رحلة الصيف والخريف إلى الحرب، واستنكاراً وتنديداً ورفضاً لكل الحروب.

ولدت مع فاتحة الحروب، وكانت كأنما أمي قد حملت بها.. معي في مشيمة واحدة.

كانت فاتحة الدم والموت والجراح والدموع والملابس السوداء.. تملأ مساحة كبيرة من تشكيل ذاكرتي والصور في عينيّ التي سمعت كثيراً من يقول أنها أجمل العيون، وفيها من الزرقة بحيث يبني الرجال أنفسهم الأمجاد فيها، أو التحليق في سماء زرقتها.

كنت أصغي إلى ما يقال:

-لا تأكلوا من نبات الكماء الطبيعي، فقد تفجرت في الصحراء التي تنبت فيها آلاف القنابل.

لا تأكلوا الطماطم لأن سمادها كيمياوي قاتلوا.

وأضيف: لن أشرب الماء لأنه ملوث، لن آكل رغيف الخبز لأن الأرض اختزنت الكثير من الغازات السامة، لن أركب سيارة تقلني إلى بيتي أو عملي لأنها تحبس الحناجر بدخانها.. ولن.. لن أتزوج أبداً، لأن الشباب كانوا قد تعرضوا لكل أنواع الأسلحة المدمرة والسامة..

أصوم حتى الموت.. والموت حتى الاحتراق.. والاحتراق حتى الرماد.

أية فواجع يعيشها المرء وهو يعيش حياة مملوءة بالشك والريبة والرهبة والخطر..؟

وامتحن مسراتي، فإذا بها تذوب وتضمحل، وسنوات عمري تنكمش وأشيخ. شبح الشيخوخة يهددني ويتوعدني.. وكلما أردت أن أنسى.. يجيء أبي ويذكرني، تجيء أمي وترقبني..

وفيما أجد أزهار روحي تذبل، كنت أنظر أزهار ألحان تنمو وتنتشي وتبدو أجمل وأنضج وأحلى.. عندئذٍ أدرك أن عليّ التخلي عن مكاني لها.. فلا يصح أن أكون أنانية وآخذ سنواتي وسنوات سواي، ولا عطور الفتنة التي كانت فيّ، وأقطرها في شباب بدأت معالمه تعلن عن نفسها وتبوح بأسرار جمالها.

أقرأ قصص الحب. أشاهد أفلام الألفة. أرى أمي وأبي. أرقب صديقاتي، لكل منها حبيب تأنس له ويأنس لها.. أحدق في طيور الحب كيف تغازل بعضها. أنتبه إلى القطط كيف تشم بعضها وتحنو على بعضها وتمارس الفعل اللذيذ.

أنا كائن يعي، أنا مخلوق قدّ من وجع ونبل وحذر. وعليّ أن أحتمل إلى ما لا نهاية.

استسلمت ولم أنفلت إلى التمرد الذي كنت أتمناه.. استسلمت إلى واقع مر لم أشارك فيه، ولم أكن قد اخترته.. لكنه صار يثقل عليّ.

وذات ليل.. ليل إثر ليل.. كنت أستسلم لعوالم شتى، لأحلام موجعة.. فإذا نداء يناديني: -أخوك يطلبك على الهاتف..

وأحدثه، أريد أن أحتضن غربته. كان صديقي وأخي وموطن أسراري.. كان مازن يكبرني بعام واحد. ضدان كنا، وحليفان كنا، وصديقان حميمان أصبحنا.

فاجأني خبر دعوته للزواج من ابن خالتي. فاجأني أمر أن يكون لي ابن خالة يحدثني لأول مرة ويطلب مني الموافقة على الزواج منه..

أنا لم أدرك بعد أن يكون لي قريب بعيد يحدثني ويشدني إلى قرابة مقطوعة.. إلا في خالة لا تزورنا إلا في مناسبات متباعدة جداً.

كنت أريد استيعاب الحالة، هضمها والاقتناع بها أولاً، ثم مناقشة كيف نعرف بعضنا.. فإذا عرفنا بعضنا وتلامست أفكارنا، عندئذ قد.. قد نستجيب للعواطف وندعها تنمو.. أما أن يكون

الأمر.. بهذه العجالة، فهو شأن عصي على فهمي.

ترددت في الجواب.. أحسست أن الرجل يريد أن يسلبني قراري على عجل وأن تعلقه بي مسألة غير طبيعية وأن إرادة قلبه، أقوى من إرادة ذاكرتي.. رجحت أن الغلبة له ووعدته خيراً..

الوالدان باركا لي عرسي سلفاً، ألحان غبطتني ورشقت وجهي بقبلات ساخنة.

كانت إرادة الاقتران قد أصبحت واقعاً، وليس أمامي سوى القبول بما كان وما رسمته لي أقداري السعيدة وامتحان أيامي العصيبة التي أفلحت في زواج سعيد.. سيترك بصمات أفراحه عليّ وعلى عائلتي.. بعد طول صبر ومعاناة وانتظار.

***ألحان:**

الفرحة التي غمرتني بنبأ استعداد أنغام للزواج، لا تعادلها سوى فرحة زواجي الذي لا يمكن أن يمر قبل إكماله مشروع أختي الكبرى أنغام.

أنغام.. كانت أجمل نغم في حياتي. كانت تملأ حياتي بالآمال والأفراح، وكنت أعلم جيداً أنها تواجه حياة مرّة وسقماً لا آخر له.

كانت تعد سنوات عمرها بالدقائق والثواني.. وليس بالسنوات. كانت السنوات قصيرة خداعة، وهي كائن عملي يحسب للأشياء حساباتها.. وللمسرات مناسباتها الغائبة والمعطلة والجافة أما أنا.. فقد أخذ التعليم قسطه من شبابه، حتى رحت أفكر بأمومتي لتلاميذي في المدرسة، أتفقدهم كأم رؤوم.. أرعاهم كما لو كانوا أزهار حديقة روحي..

كانت روحي تفتقد إلى الألق. إلى السمو والرفعة والسعادة.. كان همي مشغول وضمن مساحة واسعة بأنغام.. ذلك أنني لا ينبغي أن أطمح بعالم سعيد يتجاوزها أبداً.

أفكر بشبابي من خلالها. أفكر بشيخوختي المبكرة من خلال شيخوختها المعتقة.

أخبئ أنوثتي عنها.. حتى لا تقارن ولا تغار. أبعد عنها شبابها الذي بدأ يأفل.. وفيّ يسكن وجود مر وقاس وموجع.. وفيّ وفاء ونقاء وعزوف عن لذات أطمح إليها وأريدها.. وفيّ إرادة إيقافها من أجلي أولاً. من أجل أنغام، وأبي وأمي.. وفيّ، وفيّ.. أشياء كثيرة لا أريد أن أعلن عنها حتى لنفسي خشية أن تسرقها نسمة وينتشر أمرها بين الناس..والناس يحرقون آمالهم بآلامي، والناس يسلبون إرادتي بعد أن سلبت إرادتهم، والناس يبكون بعيون سواهم، والناس سعداء ما داموا قد أفلحوا في التغلب على سواهم.

سواهم عدم.. وليس لسواهم سوى السقم. لا يهم، المهم أن يكونوا وفق ما يريدون أن يكونوا عليه.. وأخي واحد منهم.. هاتفه يقول هذا. هاتفه يرشح ذاك الذي اسمه ابن خالتي.. وخالتي غائبة من الذاكرة..!

و.. فوجئت به ذات عتمة. أراد أن يكلمني مباشرة، وجد في صورتي أجمل من سابقتي.. كان

قد اعتذر لسابقتي لأختي.. حبيبة قلبي، ادعى أنه قد عاد إلى الوفاق مع زوجته، وتخلى عن الزواج الموعود.. باركنا له العودة في مكالمات عديدة، وجعلنا الأمور تسير على وفق صورة صحيحة.. بعد أن كانت هواجسنا كلها مشغولة بشأن الزواج والاتفاق بشأنه من مواقع بعيدة وآجلة وغريبة.. فماذا لو كان الزواج قد تم ونمت بذوره.. كيف كان يمكن أن تكون الحلول..؟ حسن أن ينتهي الأمر على هذا النحو.

استبشرنا خيراً، وإن كان الحزن يوشم القلب ويدميه.

تعلقنا بزمن النسيان.. تعلقنا بأهداب المستحيل.. حتى تجيء، بعالم يأخذنا من الغفلة إلى اليقظة. وجاء صوته.. في ليل غاب فيه القمر.. وانطفأ الكلام في أول محطاته.

–قلت لك.. صورتك أجمل منها.

–شكراً. كلانا.. كل منّا لها خصوصية جمالية.

واستوى الكلام إلى طلب:

–أنت من أريدها زوجة لي. لقد انفصلت عن زوجتي نهائياً، طلقتها، وجعلت الأولاد من نصيبها الآن.. أنا حر. أستطيع الزواج منك.. متى شـ..

عجبت لطلبه. أحسست به يصفعني، وأنا ضعيفة أصغي إليه عن غير إرادة مني.. امتلكت أعصابي واندفعت إليه.. صارخة:

–من قال لك إنني سلعة يمكن لك شراؤها وقت ما تشاء، وتستردها وتستبدلها كلما رغبت.. من قال لك إن أنغام وجود لكائن تريده أو ترفضه حسبما أردت.. من جعلك تعتقد أن الصورة ناطقة وجامعة.. من.. من..

كنت أصرخ وأبكي..

وجدت نفسي بين ثلاثة وجوه تحدق وتحنو وتسأل..

وجدت عتاباً مراً، ووجعاً مخبأً، وأحزاناً ثقيلة.. تنوء بها تلك الوجوه وأنا أحدثها بما كان من مكالمة ابن الخالة.. والأخ المشجع و.. والألم المستقر الذي يقطر الوجع.

ورحت أقرأ في العيون أشياء كثيرة:

حروب تُترك بصماتها. غربة تسحق بقايا نفوس هدم كيانها، وشبيبة تصدأ.. آمال منطفئة.. هواجس يقتلها السقم.

وكنا جميعاً.. كنا نحس بالاختناق، بلهفة إلى رجاء ما، إلى مستحيل نستل من أعماقه ثمة أمل.. ثمة وجود نقطف من طول انتظاره نقطة ضوء..

2002/1/15

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

رائدات عربيات

في صحافة المرأة

قامت الثروة الصناعية في الغرب، فنقلت المجتمعات الغربية نقلة حضارية مهمة، إلى عصر جديد، اتسمت فيه ثقافاتها بالإقبال على العلوم والمعارف، وتميزت بارتقاء الآداب والعلوم الإنسانية، وانتشار الوعي الاجتماعي والتحرر الفكري، ونهضت بالأوضاع الاجتماعية إلى مرحلة، نالت فيه المرأة حظها الوافر من النهوض والتقدم.

أما المجتمعات العربية، فكانت تخضع لنظام إقطاعي قائم على العشائرية والطائفية، وتعاني من استبداد الحكام وظلم الولاة، الذين قاموا بنهب الثروات ومصادرة الحريات، وتركوا شعوبهم في حالة سيئة من الفقر والتخلف والجهل.

وكانت المرأة العربية، في أقسى أوضاعها المتردية، تنوء تحت وطأة التقاليد البالية، التي تركتها رهينة بيتها، تعاني من الجهل والعبودية، مما أبعدها عن المشاركة في الحياة العامة، والمساهمة في الرقي الاجتماعي المنشود.

كل ذلك، إضافة إلى المطامع الاستعمارية، خلق واقعاً عاماً متخلفاً، أعاق قيام قوى اجتماعية واعية، تنقل المجتمعات العربية إلى عصر التحرر والمعرفة. في وقت كان العرب أحوج ما يكونون فيه إلى هذه النقلة.

وللخروج من هذه الأوضاع الصعبة، حمل المتنورون العرب عبء المشروع النهضوي العربي، فكانوا قادة الفكر ورواد التنوير، ودعاة التحرر السياسي والرقي الاجتماعي، الذي لا يمكن أن يكتمل إلاّ بتحرير المرأة، كجزء أساسي من تحرير المجتمع.

لقد كانوا يربطون بين تخلف المرأة وانحطاط المجتمع، ولهذا نقلوا قضية المرأة من وضعها الخاص، إلى إطارها العام، كقضية سياسية اقتصادية اجتماعية، مرتبطة بحركة النهضة العربية الشاملة.

وقد لعبت المطابع والصحف والجامعات والمدارس، دورها المهم في تجديد الثقافة العربية، والتفاعل مع القيم والأفكار الجديدة للثقافة الأوربية. وساهمت بشكل رئيسي في إقامة المشروع النهضوي العربي.

كان تعليم المرأة من أساسيات القضايا التي وضعها المشروع النهضوي في اعتباره.

ذلك لأنه المقدمة لتحرير المرأة، وتنمية وعيها، لتقوم بدورها الفاعل في تقدم المجتمع.

حتى مطلع القرن التاسع عشر لم يكن في البلاد العربية سوى الكتاتيب وعدد ضئيل من المدارس.

وحين جاء محمد علي، اهتم بالتعليم، لكنّه اعتمد على الخبرات الأجنبية في إقامة المؤسسات التعليمية. وأرسل البعثات إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا والنمسا، لكنّها اقتصرت على الرجال، مما أبقى الوضع التعليمي للمرأة مزرياً.

ارتبط تعليم البنات في الشام ومصر بداية بالإرساليات الأجنبية.

ففي عام /1834/ افتتحت الإرسالية الأمريكية أول مدرسة لتعليم البنات في بيروت.

وبعد عشر سنوات أنشأت إحدى البعثات التبشيرية مدرسة للبنات في القاهرة. ثم تتوالى التسابق إلى إنشاء المدارس الأجنبية في الشام ومصر.

مما دفع الأهالي إلى التفكير في منافسة التعليم الأجنبي، فبدأوا في إنشاء مدارس وطنية خاصة للبنات فيهما.

لكن مسألة تعليم المرأة، ظلت محصورة حتى مطلع القرن العشرين، في بنات الأسرة الحاكمة، وعائلات الموسرين وكبار الموظفين الحكام. ورغم ذلك نشأت طبقة متعلمة منهن، بدأت تتحدث عن دور المرأة في النهضة وتقدم المجتمع، وكانت الصحف هي المجال الأرحب للتعبير عن آرائها. وهكذا كانت بداية عمل المرأة في الصحافة.

ومن خلال احتكاك المثقفين العرب مع الثقافات الغربية، نشأت طبقة منهم، أدركت أنّ من شروط النهضة، ردم الفجوة بين المجتمعات الشرقية والغربية، نظراً لشعورهم بقصور العرب، وتخلفهم عما بلغه الغرب من نهضة علمية، ورقي فكري، وتطور اجتماعي، وكان وضع المرأة الشرقية مظهراً من مظاهر هذا القصور.

ولكنّهم، بسبب التخلف الاجتماعي العام، الذي كان ينكر على المرأة أي حق من حقوقها، لم يجرؤوا – في البداية –على طرح قضية المرأة إلا بشكل خجول.

ومنتهى ما وصل إليه رفاعة الطهطاوي، ما ذكره في كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، عام /1834/، حين اقتصر على وصف حال المرأة الفرنسية ومكانة الحب في المجتمع الباريسي، والمساواة بين الجنسين فيه. ولم يكن في كتابه أي تحفيز أو استنهاض للمرأة العربية، أسوة بما بلغته المرأة الباريسية.

أما أحمد فارس الشدياق، في كتابه "الساق على الساق" /1852/، فقد أباح للمرأة أن تتلقى بعض العلوم، التي ترفع مستواها الفكري، بحيث تمكّنها من محادثة الرجل والتعامل معه.

وكان المعلم بطرس البستاني أكثر جرأة في طرح قضية المرأة، ففي خطاب له حول تعليم البنات، عام /1849/، استنهض همة النساء إلى العلم، ليتمتعن بكرامة أكثر. وحثّ الرجال على إصلاح حالهن، وانتشالهن من أوضاعهن المتردية.

بل لقد أوجب –في خطاب آخر –تعليم المرأة، وأبرز حقها فيه، وربطه بتعليم الرجل. وحدد لها ما يجب أن تتعلمه، وهو الديانة واللغة والقراءة والكتابة والجغرافيا والتاريخ والحساب، وكل ما ينفعها في تربية أولادها والاعتناء بأسرتها، وكل ما تحتاج إليه لتقوم بواجباتها، ولتساعد الرجل في البناء الاجتماعي.

واعتبر تعليمها الخطوة الأولى في إصلاح أحوال الناس والنهوض بالمجتمع.

لكن الطهطاوي خرج إلينا في عام /1876/ بكتابه "المرشد الأمين للبنات والبنين" وفيه حصر تعليم المرأة في أمرين:

1-أن يؤهلها لتصبح زوجة وأماً صالحة.

2-أن يمكّنها من ملء أوقات فراغها، التي تشكل مفسدة لها.

إذن، فقد بدأ الحديث عن قضايا المرأة العربية، منذ أواسط القرن التاسع عشر، واستمر يتطور، إلى أن ظهر كتابان مهمان لقاسم أمين (1863 –1908) في نهاية ذلك القرن.

وتبرز أهميتهما من حيث أنهما أول كتابين تخصصا في قضايا المرأة، وتكلما عليها بشكل مباشر وصريح وجريء.

أولهما: "تحرير المرأة" /1899/، الذي تجاور الحديث المألوف عن مشاكل المرأة، ليربط قضيتها بالأوضاع الاجتماعية والنظام السياسي، فالوضع السياسي ينعكس على حياة الأسرة، وهي بالتالي تؤثر على الآداب الاجتماعية والقيم الأخلاقية. والحرية السياسية للرجل ترتبط بالحرية الذاتية للمرأة.

إنّ هذا التطور في النظرة إلى المرأة، قد سبب موجة عاتية من الانتقاد تعرّض لها قاسم أمين من المتزمتين، الذين رأوا في الكتاب مؤامرة، شارك فيها الشيخ محمد عبده والأميرة نازلي فاضل.

ثانيهما: "المرأة الجديدة" /1900/، وفيه رأى قاسم أمين أنّ سعي المثقفين العرب لتحقيق أسباب النهضة العربية، متأثرين بالنموذج الغربي، جعلهم يلمسون الهوة القائمة بين المجتمعات الغربية والشرقية، وخصوصاً في نظرتيهما المتباينتين إلى المرأة، مما يحدوهم لرفع شأن المرأة العربية، وفي مقدمته التعليم –ليناسب الوضع الجديد للرجل، الذي أصبح أكثر علماً ووعياً وانفتاحاً ورغبة في التغيير.

ولعلنا نلمس بوضوح تأثير تلك الحركة الاجتماعية الفاعلة، التي قامت في مصر أواخر القرن التاسع عشر، للانتقال بقضايا المرأة، إلى واجهة المشروع النهضوي، متمثلة في ما سمي آنئذ (ترقية حال المرأة).

ومن الإنصاف أن تقول: إن البدايات الحقيقية قد بدأت في الشام، ثم انتقلت إلى مصر.

قام بها المتنورون من الرجال والنساء معاً.

في الشام كان للمرأة مواقف جريئة، وإسهامات واضحة في الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية، أفسحت الصحف مجالاً لها.

وكان من هذه الصحف: جريدة "المقتطف" ببيروت /1876/، قبل أن تنتقل إلى القاهرة، و"لسان الحال" و"الجنة" و"الجنان".

انتبه القراء والقارئات لأول مرة، إلى صوت المرأة، وإلى أدبياتها، عبر تلك المقالات المنشورة في الصحف، بدون توقيع، أو تحت اسم مستعار، أو بعنوان: "ترجمات من بعض الصحف الأجنبية". كانت بقلم مريانا مراش، وندى شاتيلا، ومريم مكاريوس، وروجينا شكري، وسلمى طنوس، وفريدة وأنيسة حبيقة، وجميلة كفروش، ومريم ليان، وغيرهن.

ورغم وجود هذا العدد الكبير من الكاتبات، فإن الشام لم تعرف أي صحيفة نسائية، حتى مطلع القرن

العشرين، حين أصدرت ماري عجمي في دمشق، عام /1910/، "مجلة العروس" مستفيدة من جو الحرية الذي أعقب إعلان دستور /1908/.

لقد اعتبر إصدار أي صحيفة نسائية، أو أي كتاب لامرأة، خروجاً عن تقاليد المجتمع الإسلامي. باستثناء ديوان شعر صغير في /30/ صفحة بعنوان "بنت فكر".

سمحت السلطة العثمانية **لمريانا مراش** (1848 –1919) بطباعته في المطبعة الأدبية ببيروت عام /1893/. فكانت أول شاعرة يؤذن لها بنشر كتاب، لما احتواه من قصائد في مدح السلطان وأمه.

كذلك كانت –كما يقول فيليب طرازي –أول سيدة عربية كتبت في الصحف السيارة، وأول سيدة سورية أنشأت مقالة في مجلة أو جريدة، ونشرت أفكارها في الصحف العربية.

ولدت **مريانا** في حلب، في آب /1848/، في أسرة مرّاش الحلبية العريقة.

أبوها فتح الله مرّاش، وكان صاحب علم وفضل ومكتبة نفيسة. وأخواها: فرنسيس، وهو عالم وشاعر وأديب، وعبد الله، وهو كاتب وصحفي. وجميعهم من وجوه حلب الفكرية والأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

درست في المدرسة المارونية، ثم الإنجيلية، مبادئ العربية والحساب والعلوم. وتابعت دراسة العربية على أخيها فرنسيس، والفرنسية في مدرسة راهبات ماريوسف، والصرف والنحو والعروض على أبيها، وأتقنت الفرنسية على أبيها وبعض المعلمين. ودرست فن الموسيقا، فأتقنت العزف والغناء.

تزوجت من حبيب غضبان، ورزقت بولد وبنتين: جبرائيل وليّا وأسما.

ظهرت مواهبها الأدبية والشعرية في وقت مبكر. واقتحمت ميدان الكتابة في الصحف بجرأة تفوق ما هو متوقع لامرأة تعيش في مثل الظروف الاجتماعية السائدة، فكانت أول أديبة عربية تكتب في الصحف العربية (الجنة –الجنان –المقتطف –لسان الحال وغيرها) مقالات تمردت فيها على واقع المرأة، وثارت على أساليب الكتابة التقليدية، ودعت المرأة لمشاركة الرجل في معالجة فنون الأدب والعلم، وقومت تقاليد بنات عصرها، وبثت في نفوسهن مبادئ الفضيلة والأخلاق والعادات الحميدة، وروح المدنية الحديثة، مستوحية ذلك من رحلاتها إلى الغرب، واطلاعها على حضارته.

نظمت مريانا في الغزل والمدح والرثاء، وأكثره في رثاء أخيها فرنسيس /1836 –1873/، وعدة أغان متنوعة الأنغام، وبعض ما نظمته نشرته في ديوان "بنت فكر".

وجعلت من بيتها ندوة أدبية، يلتقي فيها أهل الشأن في العلوم والآداب والفنون، وبعض رجال الدولة والقناصل الأجانب، يتحاورون ويتناقشون ويستمتعون بالشعر والموسيقا والغناء، كان منهم قسطاكي حمصي. ولعله أول صالون أدبي في عصر النهضة العربية الحديثة.

إن هذه الأجواء الفكرية التي سادت في الشام، تعرضت للانتكاس، بسبب الظروف السياسية والفتن الطائفية واستبداد الحكام. وهكذا وجد المتنورون في الصحف التي كانت تصدر خارج سورية، متنفساً لطاقاتهم وكتاباتهم.

ومع رحيل عدد منهم إلى مصر، حيث ساد جو من الحرية، لم تعرفه الشام، فتحت الصحف المصرية

المجال واسعاً، للأقلام التي تدافع عن قضايا المرأة، إضافة إلى ما كان يدور حولها من حوارات في الصالونات الأدبية.

وقد عرفت مصر عدداً من الكاتبات والأديبات الجريئات، اللواتي كتبن عن هموم المرأة في الصحافة، (وكانت الصحافة –آنئذ –هي الوسيلة المثلى لبث الوعي، والنهوض بالأمة والمجتمع) أمثال: زينب فواز –هند نوفل –هنا كوراني –الكسندرة الخوري –وردة اليازجي –لبيبة هاشم –لبيبة مخايل، وغيرهن.

وكان من هذه الصحف: المؤيد –النيل –الأهالي –الأهرام –الهلال –المتقطف –المفيد –فرصة الأوقات، وغيرها.

طالبت الأقلام النسائية بالنهوض بأوضاع المرأة العربية، أسوة بالمرة الغربية، عن طريق تنمية وعيها، وصقل شخصياتها، والارتقاء بإمكاناتها الثقافية والذاتية، ودعتها للمشاركة في القضايا القومية، والنضال الوطني المعادي للاستعمار.

وكانت **زينب فواز** (1846 –1914) أول الأصوات النسائية، التي طالبت بالمساواة، ودعت المرأة للدفاع عن الحقوق الوطنية ومقاومة الاحتلال، ومقاطعة البضائع الأجنبية، ومشاركة المرأة في العمل السياسي وتكوين الأحزاب.

ولدت زينب فواز عام /1846/، في قرية تبنين في جبل عامل بجنوب لبنان. في أسرة ليست من الأسر المرموقة –آنئذ –كأسر مريانا مرّاش وملك حفني ناصف (باحثة البادية) وعائشة التيمورية وهدى شعراوي ومي زيادة.

تفتح وعيها المبكر على الإحساس بالقهر الذي تعاني منه المرأة، في وسط اجتماعي متخلف، يعاني من الجهل والعادات البالية، حاول أن يفرض عليها زواجاً غير متكافئ، فتمردت عليه.

سافرت إلى مصر، لتمارس نشاطها في بيئة أكثر انفتاحاً وتحرراً. وما لبثت أن لفتت إليها نظر الأديب حسن حسني الطويراني صاحب جريدة "النيل" بالقاهرة. ونشرت رسائلها ومقالاتها في جريدته، وفي "المؤيد" و"الأهالي" و"المهندس" و"المقتطف" و"الفتاة" و"أنيس الجليس" و"العرفان" وفي مختلف الصحف المصرية والعربية.

في كتاباتها دعوة تنويرية غير مسبوقة لتحرير المرأة، ودفاع عنيد عن حقوقها، ومعالجة لشتى الموضوعات الاجتماعية والإنسانية والسياسية، فكانت الداعية الأولى لنهضة المرأة وتحررها ومساواتها بالرجل في العلم والعمل والسياسة والاجتماع.

وفيها خرجت عن إطار الدعوات التقليدية، إلى الدعوة لسن قوانين وتشريعات، تنظم حياتها، وتؤكد حقوقها.

كانت زينب أول رائدة عربية تحمل رسالة المرأة العربية بنفسها، وتطرحها أمام المجتمع بجرأة لا مثيل لها.

دعت زينب المرأة العربية للمشاركة في الجمعيات والمعارض والمؤتمرات الدولية، وخصوصاً مؤتمر النساء العالمي، الذي انعقد في سانتياغو في التشيلي عام /1893/، لدراسة شؤون المرأة وحقها في التعليم.

في هذا المؤتمر صوّتت المشاركات على قرار يحدد تعليم المرأة، ويحصر نشاطها في منزلها، فانتقدت زينب هذا القرار والمشرفات على المؤتمر، وأكدت على وجوب إطلاق المرأة في شتى المجالات الإنسانية، وخصوصاً العلم.

وكانت هنا كوراني (ممثلة النساء السوريات في المؤتمر) قد دعت في جريدة "لبنان"، إلى حصر مهمات المرأة في منزلها، وإلى ابتعادها عن السياسة، التي تعتبرها من أعمال الرجل.

انبرت زينب فواز للرد عليها في جريدة "النيل" /19/، في مقالة بعنوان: "المرأة والسياسة"، أيدت فيها الحركة النسائية التي ظهرت في لندن زمن غلاد ستون، مطالبة بمشاركة المرأة في سياسة البلاد.

وكان الشيخ أحمد عارف الزين، صاحب مجلة "العرفان" قد انتقد في مقال له، مطالبتها تلك، فردت عليه أيضاً.

وصلت شهرة زينب إلى سورية، واقترنت بالأديب أديب نظمي، صاحب جريدة "الشام" /1896/، وحضرت إلى سورية، وأقامت في قرية الشيخ مسكين –حيث يسكن –وتنقلت ما بين حوران ودمشق، وشاركت من وراء ستار، في المجلس الأدبي الأسبوعي، الذي كان يقيمه زوجها في قريته، ويحضره مفكرو ذلك العهد وأدباؤه، ومنهم سليم عنحوري.

بعد ثلاث سنوات من زواجها، عادت مطلقة إلى القاهرة، وتابعت نضالها النسوي، وساهمت في نشاطات الحزب الوطني، بزعامة مصطفى كامل، الذي دعا إلى خروج إنكليزي من مصر. إلى أن توفيت في 27 /1/ 1914.

تركت زينب فواز عدداً من الآثار الأدبية المهمة:

-"**الرسائل الزينبية**": وهو مجموع مقالاتها ورسائلها في الصحف. طبع عام /1904/ في مصر.

-"**الدر المنثور في طبقات ربات الخدود**": فيه /456/ ترجمة لأعلام النساء في الشرق والغرب، ودفاع عن حقوق المرأة المشروعة، وبيان لدورها عبر التاريخ، شاركت به في المعرض الكولومبي عام /1893/.

-"**المسرحية الشعرية**" **حسن العواقب**"، أو "غادة الزهراء: /1899/. وهي أول رواية عربية. أكدت فيها على ضرورة العلم والعمل للمرأة، وعلى احترام عقلها، وعلى حقها في اختيار أسلوب حياتها.

تم تجاهل هذين العملين (الروائي والمسرحي) حوالي مئة عام، إلى أن أخرجهما المجلس الثقافي للبنان الجنوبي عام /1984/.

-"**كشف الإزار عن مخبئات الزار**" و"ديوان شعر"، وهما مفقودان:

-"**الملك قوروش**" أو "ملك الفرس" /1905/، رواية تاريخية.

-ولها عدد من الآثار المخطوطة، منها: مدارك الكمال في تراجم الرجال"، و"الدر النضيد في مآثر الملك الحميد".

أما **هنا كوراني**، التي دارت بينها وبين زينب فواز، تلك المناظرات على صفحات الصحف في لبنان وسورية، بعيد مؤتمر النساء العالمي عام /1893/، الذي مثّلت فيه النساء السوريات. فكانت رائدة في الدفاع عن حقوق المرأة، مع أنها كانت –بخلاف زينب فواز –لا تدعو إلى المساواة التامة بين المرأة والرجل، لأن

للمرأة طبيعتها الأنثوية، ودورها الذي يتميز عن دور الرجل.

كانت **هنا كسباني كوراني** أصغر من زينب فواز بكثير، ولم تعش أكثر من ثمانية وعشرين عاماً. ومع ذلك فقد كانت خلال حياتها القصيرة، كتلة من النشاط وشعلة من الحيوية والعمل.

ولدت الأديبة الشاعرة هنا كسباني في عام /1870/، في كفر شيما بلبنان، التي أنجبت كوكبة من رجال الفكر والصحافة.

تلقت علومها في المدرسة الأميركية في كفر شيما، ثم في مدرة شملان الإنكليزية، ثم في كلية البنات ببيروت، بعدئذ انتقلت للتدريس في مدرسة البنات الأمريكية بطرابلس، وبدأت ممارسة نشاطها الأدبي والصحفي.

تزوجت من نسيبها أمين كوراني، واستقرت معه في بيروت. لكنّ ارتباطها به لم يستمر سوى ثلاث سنوات، وانتهى دون أن يثمر أطفالاً. ولذلك أغرقت نفسها في العمل الأدبي فعمت شهرتها الآفاق.

عام /1893/ سافرت على رأس وفد النساء السوريات إلى مؤتمر النساء العالمي، مرتدية الزي العربي، الذي تعوّدت على ارتدائه دائماً، مؤكدة على انتمائها العربي.

وقد ألقت بالإنكليزي خطاباً في المؤتمر، دافعت فيه عن المرأة العربية.

بعدئذ أمضت ثلاث سنوات في الديار الأمريكية، تحاضر وتخطب حول قضايا المرأة العربية، رغم مرض السل الذي ينهش جسمها. ثم عادت إلى مسقط رأسها، لتموت بعد عام من عودتها، بين ذراعي والديها، وذلك عام /1897/.

تركت آثاراً أدبية مهمة، منها:

-كتاب "رسالة إلى الأخلاق والعادات"، الذي منحها السلطان عبد الحميد عليه "وسام الشفقة"، الذي يمنح للنساء المتفوقات في المجتمع.

-روايات ثلاث هي: "فارس وحماره" و"زقاق المقلاة" "الحطاب وكلبه بارود".

-"التمدن الحديث وتأثيره في الشرق": وهو رسالة مطوّلة، دونت فيها (بعد عودتها من أمريكا) رأيها في المرأة العربية الغربية وانطباعاتها عنها.

بعد وفاتها بقليل، طلب جرجي نقولا باز (وكان من أنصار المرأة) من والديها أن يطّلع على آثارها، ليقوم بطباعتها. ولكن عزّ على الوالدين المفجوعين أن يكون موت ابنتهما سبباً في منفعة مادية يصيبانها، فعمدا إلى أوراقها ومخطوطاتها فأحرقاها.

ما لبثت المرأة أن استقلت بصحافتها، في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، حين ظهر في مصر عدد من المجلات النسائية:

-"**الفتاة**": التي أنشأتها هند نسيم نوفل، عام /1892/، واستمرت حتى شباط عام /1894/. وهي أول مجلة نسائية في الوطن العربي. وكتب فيها عدد من الكاتبات، في طليعتهم زينب فواز.

-"**الفردوس**": التي أصدرتها لويزا حبالين في القاهرة، عام /1896/.

-"**مرآة الحسناء**": التي أصدرها سليم سركيس في القاهرة، عام /1896/، باسم مريم مزهر، أو مظهر.

-"**أنيس الجليس**": وقد أصدرتها الكسندرة الخوري دي أفرينوه، في 31 /كانون الثاني عام /1898/ في الإسكندرية إضافة إلى إصدارها مجلة "اللوتس" بالفرنسية. وقد استمرت عشر سنوات.

-"**العائلة**": أصدرتها استير أزهري مويال في القاهرة عام /1899/.

كانت هند نوفل أول امرأة عربية تصدر صحيفة نسائية. ومع أن مجلتها "الفتاة"، لم يطل عهدها أكثر من سنتين، إلا أنها تركت أثراً مهماً في صحافة المرأة العربية.

كانت صاحبتها ابنة نسيم نوفل (من أسرة نوفل المعروفة في العلم والفضل) سورية الأصل، مصرية الإقامة. امتازت بعلمها وسعة معارفها. وقد اهتمت بقضايا المرأة، فأنشأت مجلة "الفتاة" في القاهرة، عام /1892/، واعتنت بتحريرها، واختيار موضوعاتها الأدبية والاجتماعية والتاريخية، واستقطبت اهتمام الكثير من القراء والقارئات، وأقلام العديد من الكاتبات.

في عام /1893/، تزوجت من حبيب بن سركيس دبانة، وكان من أسرة دمشقية الأصل، سكنت ببيروت بعد فتنة /1860/. وقد رحل إلى مصر، وأقام فيها مع إخوته ووالدته.

انشغلت بحياتها الزوجية، ولم تعد تجد متسعاً من الوقت للاهتمام بمجلتها، (رغم أنها لم ترزق بأولاد)، ولهذا ما لبثت أن أوقفت إصدارها عام /1894/.

أما **الكسندرة الخوري أفرينوه** (1872 –1927)، صاحبة مجلة "أنيس الجليس"، فهي ابنة قسطنطين نعوم خوري المعروف.

ولدت في بيروت عام /1872/، وتعلمت في مدارسها، ثم قدمت إلى الإسكندرية، وهي في العاشرة من عمرها. فتابعت الدراسة في مدارسها، وأتقنت اللغتين الفرنسية والإيطالية، إضافة إلى تمكنها من اللغة العربية، وتقوية ملكتي النثر والشعر لديها، اللتين ورثتهما عن والدها.

وفي السادسة عشرة من عمرها اقترنت بالنبيل الإيطالي ملتيادي دي أفرينوه، الذي شجعها على النضال النسوي العربي.

لم يشغلها الزواج وتربية الأولاد عن المطالعة وطلب العلم والاهتمام بالأدب، ونظم الشعر.

استهوتها الصحافة، فدخلت معتركها، وأنشأت مجلة "أنيس الجليس"، /1898/ التي دافعت فيها عن المرأة، وناضلت عن حقوقها، مع توخيها نشر العلوم النافعة والمبادئ الخيّرة، الكفيلة بحياة سعيدة راقية لكلا الجنسين، مما جعلها تنال سمعة حسنة، وأقبل على قراءتها الرجال والنساء على السواء. وأكسب صاحبتها صيتاً ومكانة في الشرق والغرب، لم تنلها امرأة في عصرها. وحصلت على العديد من النياشين وكتب الثناء من الملوك والرؤساء والزعماء.

لعبت دوراً في حث البنات على دخول المدارس، وأصبحت قدوة لبنات مصر وسيداتها، ولهذا انتدبت لتمثيل المرأة المصرية، في معرض جمعية السلام النسائية في باريس عام /1900/، وكل لها حضور ملفت، وحظيت بحفاوة فائقة.

بعد عودتها من باريس، فكرت في إنشاء مجلة بالفرنسية، ليطّلع الغربيون بواسطتها على آداب العرب وحقيقة أحوالهم، وعلى ما بلغته المرأة الشرقية من التقدم، فأنشأت مجلة "اللوتس"، التي كان كبار كتاب فرنسا

مراسلين لها. وما لبثت أن أوقفتها، بعد أن أدّت رسالتها.

وكانت قد راسلت "جمعية السلام النسائية" في أوروبا، وحصلت على ثقتها واحترامها، مما حدا برئيستها الأميرة فيزنيوسكا أن تسألها كي تكون نائبة عنها ومراسلة لها في الشرق. إضافة إلى عضويتها في العديد من الجمعيات العالمية.

وزادت **الأميرة فيزنيوسكا** وزوجها، فمنحا أسرتها لقبهما واسمهما ليبقى لقب الإمارة فيها، إذ لم يكن لهما ذرية تحمل هذا اللقب بعدهما.

كان لألسكندرة ولع بالسياسة، عبرت عنه بمقالاتها في جريدة "المؤيد" وغيرها. وفي جريدة "إقدام" التي أنشأتها لخدمة الوطن والحركة الوطنية، إلا أنها اضطرت إلى إلغائها، لما كابدت من مشقة وخسارة. وبقيت مع ذلك تنشئ المقالات في كبرياء الصحف، تدعو فيها المرأة إلى القيام بدورها في العمل الوطني، وفي إسعاف الجرحى زمن الحرب العالمية الأولى.

جعلت الكسندرة من منزلها صالوناً أدبياً، يرتاده الأدباء والشعراء والصحفيون، يديرون فيه الحوارات الفكرية. ومنهم الشاعر إسماعيل صبري، الذي أصبح بعدئذ من رواد صالون مي.

إلى ذلك فقد كان لها شعر جميل، وإبداعات أدبية، منها ترجمتها لرواية "شقاء الأمهات" وتأليفها لمسرحية "أمانة الشعب" في خمسة فصول (لم تطبع).

منيت بخسائر مادية خلال الحرب العالمية الأولى، ولهذا، ما إن انتهت الحرب حتى لحقت بأولادها في لندن، إلى أن توفيت فيها عام /1927/، عن خمسة وخمسين عاماً.

منذ مطلع القرن العشرين بدأت نهضة حقيقية لصحافة المرأة العربية، فقد قامت أديبات وكاتبات عربيات، بإنشاء العديد من المجلات الخاصة بالمرأة، في مصر ولبنان وسورية والعراق والمهجر. لعبت دوراً تنويرياً في الحياة العربية الحديثة، وفي تقدم أوضاع المرأة العربية، باعتبارها جزءاً من المجتمع، وركناً من أركانه.

واتجهت الأقلام النسائية نحو المطالبة بتطوير إمكانات المرأة العربية، وصقل شخصيتها، وتنمية وعيها ومداركها، لتشارك الرجل في النضال الوطني والاجتماعي.

دارت مناقشات حول حقوق المرأة وتحررها ومساواتها، وحول مسائل التعليم والزواج والطلاق والمهور وحضانة الأولاد.

أما قضية الحجاب، فكانت مسألة مؤجلة، لأن هم المرأة –آنئذ –أن تجد لها أنصاراً بين الرجال، لا أن تثير مواضيع قبل أوانها.

كانت مجلة "فتاة الشرق" **لبيبة هاشم** في القاهرة، في 15 /10/ 1906، أهم مجلة نسائية عربية افتتح بها القرن العشرون.

يقول فيليب طرازي (تاريخ الصحافة العربية: 4 /296):

"لا نعرف مجلة نسائية –قبل فتاة الشرق وبعدها –بلغت هذا الشوط من الجهاد الأدبي. وهي دائبة في الانتشار بلا انقطاع. يرجع الفضل في ثباتها ونموها ورواجها، إلى منشئتها الكاتبة الشهيرة لبيبة هاشم، التي

شيدت لبنات جنسها بمجلتها، صرحاً خالداً في دولة الأدب والبيان".

ولبيبة هاشم هي ابنة ناصيف ماضي. ولدت في بيروت. وانتقلت مع مطلع القرن العشرين مع أسرتها إلى القاهرة. وفيها درست اللغة العربية، وتعلمت الخط الفارسي الجميل، على العلاّمة الشيخ إبراهيم اليازجي، فأجادتهما كل الإجادة.

عيّنتها الجامعة المصرية أستاذة في القسم النسائي، وعهدت إليها إلقاء محاضرات في التربية (1911 – 1912).

في عام /1919/ أسندت إليها الحكومة العربية في دمشق وظيفة التفتيش بوزارة المعارف السورية، فقامت بهذه المهمة خير قيام.

في عام /1921/ سافرت إلى جمهورية التشيلي في أميركا الجنوبية، حيث أنشأت مجلة "الشرق والغرب" في مدينة سانتياغو في 15 /9/ 1923.

في عام /1924/ رجعت إلى مصر، واستأنفت تحرير مجلة "فتاة الشرق" حتى ثلاثينات القرن العشرين.

وما دمنا نتحدث عن الرائدات العربيات في ميدان الصحافة، فلا بد أن نذكر بتسي تقلا، التي أدارت جريدة "الأهرام" منذ وفاة زوجها مؤسس "الأهرام" بشارة تقلا عام /1901/، وحتى وفاتها عام /1924/.

وكان سليم وأخوه بشارة تقلا قد أسسا جريدة "الأهرام" في الإسكندرية في مطلع عام /1876/. وفي عام /1892/ توفي سليم، فانتقل امتيازها إلى بشارة، الذي نقلها إلى القاهرة عام /1899/. وحين توفي عام /1901/، أدارتها زوجته بتسي.

ولدت **بتسي في بيروت** عام /1869/. من أسرة كبّابة، وهي من أشهر الأسر الحلبية وأرقاها.

وكان والدها نعوم كبابة –عند ولادتها –مقيماً على إدارة أملاكه في بيروت، فاعتنى بتربيتها مع أشقائها الثلاثة ميشيل وبطرس ونقولا، وشقيقاتها الثلاث. وتلقت في مدارس بيروت: العربية والفرنسية والإيطالية والرياضيات.

توفي والدها، فذهبت مع إخوتها إلى لندن، حيث كان يقيم عمها بولس، وهو –آنئذ –من أكبر تجار منشستر ولندن. وانصرفت هناك إلى إتمام تعليمها، بدراسة اللغتين الإنكليزية والألمانية، ثم التركية بعدئذ.

انتقل أهلها إلى مرسيليا، وأقامت معهم فيها، إلى أن تعرّفت على بشارة تقلا، في إحدى رحلاته السنوية إلى أوروبا، وتزوجا في 15 /6/ 1889. ورزقا ابنهما جبرائيل في عام /1891/.

شاركت بتسي زوجها مهمات الحياة، وأعباء العمل الصحفي في جريدة "الأهرام".

فتاريخ حياتها منذ زواجها عام /1889/، وحتى وفاتها عام /1924/، شطر من تاريخ "الأهرام" استمر خمسة وثلاثين عاماً.

يرجع الفضل الأكبر إليها في بناء دار "الأهرام" بالقاهرة، وفي نقل الجريدة من الإسكندرية إلى القاهرة عام /1899/، وفي إنشاء "الأهرام" بالفرنسية إلى جانب "الأهرام" العربية، لتقوم بنقل آراء المصريين ومطالبهم في الحرية والاستقلال إلى الأجانب.

وحين فارقها زوجها بشارة تقلا عام /1901/، انتقل امتياز "الأهرام" إلى ابنهما جبرائيل، وكان في

التاسعة من عمره. فقامت مقام زوجها على إدارة "الأهرام" "والبيراميد" ومطبعتهما، وتسيير سياستهما خير قيام، حتى تحافظ على سيرتهما ودورهما في خدمة الوطن.

وحين عاد جبرائيل من أوربا عام /1912/، حاملاً شهاداته في الحقوق والاقتصاد السياسي، سلمته الوديعة، ليتابع المسيرة بإشرافها وتوجيهها، حتى وفاتها في عام /1924/.

شاركت بتسي في الحياة السياسية في مصر والشرق عموماً. وكان لها رأي محترم في الأحداث، سواء على صفحات "الأهرام" و"البيراميد"، أو في المحافل السياسية. وكانت ترسم سياسة صحيفتيها، متوخية نشر الدعوة الوطنية، التي كان مصطفى كامل يستوحيها، وهو يرتاد مقر "الأهرام".

وكان لها تأثير في النهضة النسائية، إذ كانت مشاركة في معظم الجمعيات النسائية في مصر وأوربا وأمريكا. وكانت توجه محرري الأهرام لنشر الدعوة لتعليم البنات وتهذيبهن، وتبدي رأيها في "الأهرام" حول هذا الموضوع، بين وقت وآخر، حيث كانت ترى أن لا يقتصر تعليم البنات على القراءة والكتابة، بل يجب أن يتعداه إلى تعليمها مبادئ الطب والاقتصاد، وتدبير المنزل، وقضاء حاجات العائلة.

وكان لها مساهماتها في الحياة الاجتماعية والأدبية، حتى حصلت على مكانة رفيعة، نالت بسببها العديد من الأوسمة.

توفيت بتسي في فيينا في 12 /8/ 1924، ودفنت في القاهرة في 27 /8/ 1924، بجانب زوجها بشارة تقلا، في مدفن الروم الكاثوليك في مصر القديمة.

حين توفيت بتسي تقلا، كانت حركة النهضة النسائية العربية تتنامى في مصر، تتزعمها هدى شعراوي (1879 –1947)، التي كانت تقود من مصر الحركة النسائية العربية.

كانت هدى شعراوي من أسرة رفيعة وغنيّة، وهذا ما جعلها في موقع محترم، متوسط بين القصر والفئات الشعبية والوطنية. وزاد من إمكانية قيامها بزعامة حركة النهضة النسائية، التي كانت تحظى بدعم المثقفات من بنات الأسرة الحاكمة، أو الأسر الغنية والعريقة، ومنهن: ملك حنفي ناصف (باحثة البادية)، ومي زيادة، وعائشة التيمورية وغيرهن، ومساندة زعماء النهضة الحديثة –آنئذ –كقاسم أمين وشبلي شمّيل وإسماعيل مظهر ومحمد حسين هيكل وغيرهم.

قفزت هدى شعرواي بقضايا المرأة قفزة جريئة، وانتقلت بمطالبها من الدعوات السابقة إلى حقها في التعليم، إلى الدعوة إلى تطوير التعليم، وإنشاء الجمعيات النسائية، والمشاركة في المؤتمرات النسائية العربية والدولية، ومناقشة قضايا الحجاب والسفور، والأحوال الشخصية وتشريعات الزواج والطلاق وحضانة الأطفال، والعمل الشعبي والوطني وفنون المرأة.. وغيرها.

وها هي تتحدث في المؤتمر النسائي الدولي، الذي انعقد في 10 /5/ 1916، في جامعة السوربون بباريس، عن الدعوة لمنح المرأة حق الانتخاب.

ثم نجدها تترأس الاتحاد النسائي العربي، وتطالب من خلاله برفع الظلم عن المرأة، المتمثل بتعدد الزوجات والطلاق التعسفي وحضانة الأطفال.

وفي عام /1930/ دعت إلى عقد "مؤتمر النساء الشرقيات"، في الجامعة السورية بدمشق، وتقرر فيه: فتح أبواب العمل للمرأة أسوة بالرجل، مراقبة دور السينما، ضرورة تعارف الزوجين قبل العقد، إلغاء المهر أو

تخفيفه، تحديد سن الزواج، تشجيع المصنوعات الوطنية، إلزامية التعليم الابتدائي.

وفي كانون الأول من عام /1943/، دعت إلى مقر مؤتمر نسائي عربي في القاهرة، كان من مقرراته:

-حث الحكومات العربية على تحقيق المساواة بين المرأة والرجل في الحقوق السياسية تدريجياً.

-وفي مجال الحقوق المدنية: المطالبة بتعديل قانون الأحوال الشخصية، بحيث يضمن جعل الحضانة للأم، وتقييد حق الطلاق وتعدد الزوجات.

-تعميم التعليم الإلزامي، والإكثار من المدارس الصناعية والزراعية، وأن يعهد إلى النساء بتعليم الناشئة وخصوصاً البنات.

إضافة إلى مطالب أخرى تتعلق بحماية الصحة والأمومة والطفولة.

كان لهدى شعراوي دور رائد في الحركة الوطنية، ولولا اقتران اسمها بقضايا المرأة لكان لها زعامتها السياسية.

فقد شاركت، ودعت المرأة للمشاركة في مقاومة الاحتلال الإنكليزي، ومساندة الحزب الوطني وزعيمه مصطفى كامل، ودعمت ثورة /1919/، وحركة سعد زغلول الوطنية.

وكان لهدى شعراوي نضالها في ميدان الصحافة، فقد نشرت في الصحف المصرية والعربية الكثير من المقالات، في القضايا السياسية والوطنية والاجتماعية.

وأصدرت مجلة "المصرية" بالفرنسية، في القاهرة بين عامي (1925 –1940). نشرت فيها في مدة صدورها أربعاً وسبعين مقالة باللغة الفرنسية. وكان لسيزا نبراوي أمينة تحريرها مقالات فيها أيضاً.

وفي عام /1937/، أنشأت مجلة باللغة العربية، أطلقت عليها الاسم نفسه "المصري". واستمرت في الصدور حتى عام /1940/، حين توقفت المجلتان معاً. وكان لهدى شعراوي في "المصرية" العربية خمس وثلاثون مقالة، إلى جانب العديد من المقالات لأمينة تحريرها إيفا حبيب المصري.

وقد خاضت هدى شعراوي في مجلتيها معركة التحرر الوطني والتطور الاجتماعي.

ففي العدد الثاني من "المصرية" الفرنسية، الذي صدر في آذار /1925/، ربطت التنمية الاجتماعية والاقتصادية ، بالتحرر الوطني:

"لقد علمتنا أربعون عاماً من التجارب، أننا ما دمنا خاضعين للإنكليز، فإن كل محاولة نحو التقدم لا جدوى منها، إن كان المقصود مصلحة البلاد الخاصة.

وإذا ما حدث بعض التحسن في العهد السابق في الميادين الاقتصادية والزراعية في مصر، فذلك لأن هذا التحسن كان يفيد المحتلين في الوقت نفسه".

لم تشهد المرأة في سورية ولبنان نشاطاً، إلا بعد إعلان دستور /1908/، بينما وجدنا صحافة المرأة في مصر تزدهر منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

كانت مجلة "العروس" التي أصدرتها ماري عجمي (1888 –1965) في دمشق ، في كانون الأول عام /1910/، أول مجلة نسائية تصدر في سورية. وقد تلت مباشرة مجلة "فتاة الشرق" للبيبة هاشم /1906/ في

القاهرة.

ثم توالى إصدار المجلات النسائية في مصر ولبنان وبغداد والمهجر، منها: مجلة "الكرامة" التي أنشأتها سلوى سلامة أطلس (1883 –1949) في سان باولو بالبرازيل عام /1914/. ومجلة "الفجر" التي أصدرتها نجلا أبي اللمع معلوف في بيروت عام /1919/.

ومجلة "المرأة الجديدة" التي أصدرتها جولية طعمة دمشقية (1883 –1954) في بيروت عام 1921. ومجلة "منيرفا" التي أصدرتها ماري يني عطا الله (1895 –1975) في بيروت أيضاً عام /1923/.

أما ثانية مجلات المرأة في سورية فكانت مجلة "المرأة" التي أصدرتها نديمة منقاري الصابوني (1904–1991) في حماه وحلب عام /1930/، وفيما بعد في دمشق عام /1947/.

ولدت **ماري عجمي** في عام /1888/ في دمشق. ودرست اللغتين العربية والإنكليزية في المدرستين الروسية والأيرلندية بدمشق، وفن التمريض في الجامعة الأمريكية ببيروت.

ونشأت أديبة وشاعرة مبدعة.

كانت في الثانية والعشرين من عمرها. حين اقتحمت ميدان الصحافة، وفكرت بإنشاء مجلة نسائية علمية أدبية صحية فكاهية. بتشجيع من أدباء عمرها. ومنهم قسطنطين يني، وهو شقيق ماري يني، صاحبة مجلة "منيرفا" ببيروت /1923/، وكان يملك مطبعة في حمص، فقام بطباعة الأعداد الأولى من مجلتها، التي أطلقت عليها اسم "العروس" وصدرت في كانون الأول من عام /1910/. وبعد مدة قصيرة صارت تطبع في مطابع دمشق.

قامت ماري بنفسها بأمور المجلة، وتحملت الأعباء المادية والمعنوية، من تكاليف الطباعة إلى التحرير والتوزيع وغير ذلك.

ولكنها اضطرت إلى إيقافها في خريف عام /1914/، شأن معظم الصحف السورية المعروفة بمعارضتها لسياسة الحكام الأتراك، بأمر من جمال باشا، الذي لم يبق إلاّ على بعض الصحف الموالية لسياسته في الحرب العالمية الأولى. وكانت آنئذ قد أصدرت ثلاثة مجلدات وتسعة أعداد، في ما يزيد عن ألف وخمسمائة صفحة.

ما إن انتهت الحرب، حتى استأنفت ماري إصدار "العروس" إلى أن أوقفت نهائياً عام /1925/، بسبب قلمها الجريء ومقارعتها للاستعمار الفرنسي.

كتب في المجلة عدد كبير من رجال الفكر والأدب في الوطن العربي والمهجر، وعدد من الأديبات العربيات البارزات. كما استقطبت أقلام الأدباء الشباب.

كانت لماري مقالات خطيرة توقعها تحت اسم (ليلى)، إضافة إلى زاويتي "طاقة أزهار" و"حديث ذو شجون"، تضمنها مطالعاتها في الصحافة العربية، وتعبر فيهما عن أفكارها الجريئة.

وكانت إلى جانب اهتمامها بالسياسة والأدب والتاريخ وأعلام النساء، والنوادر والمقالات الساخرة، تعنى بالقضايا الاجتماعية، وشؤون المرأة بشكل خاص، وهي لم تكتف بالدفاع عن حقوقها فقط، بل قرنت ارتقاء المرأة ونهوض المجتمع بتحرر الوطن وحرية المواطن.

كانت "العروس" واسعة الانتشار في الوطن العربي والمهجر، وصدر منها حتى توقفها أحد عشر مجلداً، في (6900) صفحة، وهذا يشير إلى مدى إسهامها في النضال الوطني، ومشاركتها في بث الوعي السياسي والاجتماعي.

لم يتوقف نشاط ماري عجمي بتوقف مجلتها، فقد انصرفت إلى التدريس في مدارس سورية والعراق، وصارت توزع مقالاتها على الصحف العربية في الوطن العربي والمهجر، ومنها مجلتا "العروسة" و"الأحرار" المصورة في القاهرة.

وكانت قد أسست عام /1920/ مع نازك العابد "جمعية نور الفيحاء" وناديها، ومدرسة لبنات الشهداء، و"النادي الأدبي النسائي"، الذي ما يزال يمارس نشاطاته، وترأسه الآن الشاعرة وداد الطويل عبد النور.

وكانت ماري المرأة الوحيدة في "جمعية الرابطة الأدبية"، التي تأسست في دمشق في آذار /1921/، وكان من أبرز أعضائها: خليل مردم بك، أحمد شاكر الكرمي، ميشيل فرح، المطران إيفانيوس زائد، محمد الشريقي، زكي الخطيب، سليم الجندي، حليم دموس، نجيب الريس، فخري البارودي، إضافة إلى فارس الخوري الذي قال فيها :

يـــــا أُهيـــــل العبقريـــــة سـجلوا هــــذي الشـــهادة

إن مـــــاري العجميـــــة هــــي مــــيٌ وزيــــادة

كذلك انتخبت ماري عضواً في جمعية "الحلقة الزهراء" لسيدات ورجال الأدب عام /1944/.

توفيت في دمشق في 25 /12/ 1965، تاركة رصيداً من الأعمال الأدبية في الشعر والنثر والرواية والترجمة.

بعد خمس سنوات من احتجاب "العروس" عن الصدور، كانت صحافة المرأة في سورية على موعد مع مجلة أخرى، لا تقل أهمية، هي مجلة "المرأة" للمربية والأديبة نديمة منقاري.

ولدت نديمة المنقاري في حلب عام /1904/. وأتقنت في مدارسها اللغتين العربية والفرنسية، وتخرجت من دار المعلمات عام /1926/.

تزوجت من الشيخ عطا الله الصابوني، وكانت نعم العون له في إصدار مجلته "الفجر" عام /1927/.

كانت تتمتع بثقافة عالية وفكر متفتح وحيوية كبيرة، ولذلك فكرت –حين عينت لتدريس الفرنسية في حماه –أن تنشئ مجلة خاصة بشؤون المرأة. وقد لقيت الفكرة ترحيباً من زوجها، ومن أدباء وأديبات عصرها، ومنهم الأديب عبد الحسيب الشيخ سعيد، الذي أبدى استعداده لطباعة المجلة في مطبعة "الإصلاح" التي يملكها في حماه.

وهكذا صدر العدد الأول من مجلة "المرأة" في 22 /5/ 1920، الذي حددت في افتتاحيته دور المرأة في المجتمع كمربية ومعلمة ومرشدة لأبناء الجيل وشريك للرجل. وكان شعار المجلة: "المرأة مربية الرضيع ومعلمة اليافع ودليل الشاب ورفيقة الرجل".

لكن السلطات الفرنسية ضيقت الخناق عليها، مما اضطرها إلى إيقاف مجلتها أواخر عام /1923/، بعد

أن صدرت منها –بشكل متقطع –عشرة أعداد.

وحين انتقلت **نديمة المنقاري** إلى دمشق، لتدريس العربية فيها، استأنفت إصدار مجلتها، بالتعاون مع حمدي طربين (صاحب مطبعة الهلال). في نيسان /1947/.

لكنّ مجلة "المرأة" في عهدها الثاني، لم تستمر سوى سنتين. فقد ألغيت بالمرسوم /157/، الذي أصدره حسني الزعيم في 15 /4/ 1949، وأوقف بموجبه عدداً كبيراً من الصحف والمجلات.

تحدثت المنقاري في افتتاحية العدد الأول من "المرأة" في عهدها الثاني، عن المجلة بقولها:

"لقد مضى صوت مجلة المرأة في أداء رسالة المرأة شوطاً بعيداً، ودلل على عزيمة ماضية صادقة.. لقد كان بارقة فكر لمعت في جو خاص، وأشرقت في وسط خاص، فلما أتيح لنورها أن يمتد أن أفق أوسع، لقي من المصاعب ما حد من سيره، فارتد وانحسر، لا ليخفت إلى النهاية، بل ليتركز ويقوى. وها قد توفرت له العوامل، فأخذ ينبثق من جديد، بادي الأثر، قوي الإشراق، رحب البسيطة، وذلك لأن رسالة المرأة في الحياة، قد أخذت تتميز بطابع جديد، فتحددت من بعد حيرة وقلق، واتزنت من بعد ميل وزيغ، ولقيت من نصرة المجتمع واهتمامه، ما يكفل لها المضي إلى هدفها، قوية ثابتة، لأن هذه السنوات التي مضت كفلت أن تغير نظرة الناس إلى المرأة، ونظرة المرأة إلى نفسها، ونظرة الناس والمرأة إلى الحياة".

حفلت المجلة بمقالات العديد من المثقفين والمثقفات، وطرحت كثيراً من القضايا المهمة في شؤون المرأة والمجتمع، ودافعت عن حقوق المرأة بلا هوادة، ففيها تقرأ موضوعات حول إصلاح الشؤون البيتية وتربية الطفل. وحول تحرير المرأة وتعليمها وعملها، وحول عدم التسرع في إطلاق يمين الطلاق وتعدد الزوجات والسفور والحجاب.

"كانت المجلة وجهاً من وجوه النهوض الاجتماعي المرتبط بالواقع السياسي. وكان لها فضل كسر الجمود في النظر إلى المرأة، وتطهير موقف الرجل منها. وقد عملت في الحقل الاجتماعي العام، فيما يتصل بالمرأة، وتنمية وعيها، وتوسيع دورها في حياة مجتمعها، أماً ومعلمة ومربية، والتزمت خط الدفاع عن القيم الخلقية والقومية والإنسانية العامة، فهي تتعامل مع التيارات الوافدة بحذر شديد، فلا تتأثر إلاّ بالفكر المتطور الذي لا يصدم القيم العامة، ولا يشوه الأصالة أو ينال منها".

إلى جانب الدور التربوي والصحفي لنديمة المنقاري، فإن لها دوراً آخر، إذ أسست فرقة "الحمامة البيضاء" للتمثيل المسرحي، وأدخلت رقص السماح، وأقامت المعارض الفنية في المدارس التي كانت تديرها أو تعلم فيها، وألقت محاضرات وأحاديث تربوية وأدبية واجتماعية في إذاعة دمشق ، وعقدت الندوات في صالونها الذي أقامته في منزلها بحلب .

توفيت في حلب في العاشر من كانون الأول /1991/.

إن تاريخ النهضة النسائية العربية، يحفل بأسماء لا تحصى، لرائدات متنورات، كان لهنّ الفضل، من خلال الصحافة والأدب والنضال الوطني والاجتماعي، في الوصول بقضايا المرأة العربية إلى ما وصلت إليه في وقتنا الراهن.

د.سهيل الملاذي

□□

دور الجزائر في حياة أندريه

الملخص:

يدخل هذا المقال في إطار الدراسات المقارنة التي تهتم بكاتب وما يسجله ويدونه عن بلدٍ، وما يتركه هذا البلد من أثر وتأثير في هذا الكاتب.

لقد زار أندريه جيد الجزائر مرات عديدة وأقام فيها أسابيع وشهوراً... جاءها مريضاً منهكاً يائساً، لكنه على أرضها وبفضل مناخها . وبخاصة مدينة بسكرة . استطاع أن يتجاوز محنته، ويعود إلى الحياة، فقد صرّح في مناسبات مختلفة: "أخيراً أتنفس من جديد".

اجتمعت عناصر مختلفة فعلت فعلتها في حياة أندريه جيد، بدءاً بالمناخ المعتدل، مروراً بالطبيعة الخلابة وتواضع الفرد الجزائري وكرمه وحسن استقبال الضيف... دون أن ننسى مظاهر الحياة المختلفة، كالعادات والتقاليد، ونمط المعيشة، والنظرة إلى الحياة التي يفرضها الدين الإسلامي، ومدى إعجاب جيد بكل هذا.

وعليه، يمكن القول بأن الجزائر لعبت دوراً حاسماً في حياة أندريه جيد، وغيّرت من مواقفه، كما منحها هو أجود ما فاضت به مشاعره من حبّ وتقدير واعتراف بالجميل، من خلال كتابات متنوعة.

Resume:

Cet article entre dans le cadre des etudes comparatives, qui s'interessent aux ecrivains et a ce qu'ils ecrivent et notent sur un pays, et sur l'influence exercee par ce pays sur cet ecrivain.

Andre Gide a visite l'Algerie a maintes et y a sejourne plusieurs semaines sinon plusieurs mois… Il est arrive dans ce pays malade, ereinte, et grace a cette terre et son climat – la ville de Biskra surtout – il a pu surmonter sa dure epreuve et revenir a la vie. Ll a declare a plusieurs occasions: "Finalement, je respire a nouveau!".

Ce changement notable dans la vie de Gide a ete le plusieurs elements qui ont partieipe a sa concretization, tel le climat de la region, la nature luxuriante, la simplicite de l'homme Algerien, sa generosite et l'accueil chaleureux qu'il reserve a ses invites… Sana oublier les differents aspects de la vie, comme les us et les

coutumes, le mode de vie, le regard porte a la vie inspire de la religion musulmane, et la grande admiration de Gide de tout cela.

Donc, nous pouvons dire que l'Algerie a joue un role primordial dans la vie d'Andre Gide, puisqu' elle l'a influence dans le changement de ses proses de positions. De son cote, il lui a dediee le meilleur de ses sentiments: son amour et sa reconnaissance a travers ses differentes oeuvres.

. مقدمة:

يُجمع الدارسون الذين اهتموا بحياة أندريه جيد Andre Gide على أنه لم يعرف طفولته(2)، وهي ملاحظة هامة جداً في مسرحياته. ويعود سبب ذلك إلى عوامل مختلفة، منها موت والده المبكر الذي كان بمثابة الصدمة الأولى، ومرض السلّ الذي كوّن لديه شعوراً بالنقص، ومعاملة أمّه إياه بشدة وحزم... ولم يفته أن يدوّن في الصفحة الأولى من مؤلفه "لو لم تمت الحبة" ما كان يختلج في نفسه من حزن وأسى، يقول: "في هذه المرحلة البريئة حيث يشعر المرء بالصفاء والطهر والحنان، كنت أحس في أعماقي بشاعة وتكتماً"(3). ومما زاد من معاناته في مرحلة شبابه، ما كانت تلزمه به أمه من واجبات أخلاقية ودينية لا يقوى عليها، ومع ذلك كان يستسلم طائعاً لإرادتها فنتج عنه كبت، يضاف إلى ذلك بعد قريبته عنه وصمتها المطبق الذي تركه يعيش في دوامة من الحيرة.

من مثل هذا الواقع المنهك الرازح تحت وطأة قيم التحجر والجمود، ومن مثل هذه الحياة القاسية، غادر جيد أهله وبلاده نحو آفاق جديدة، وكان في نيته قطع كل صلة بهذا الماضي ولو إلى حين، فقصد الجزائر في خريف 1893(4)، بعد زيارات إلى إسبانيا وإيطاليا وسويسرا وغيرها... وكم أعجب بالجزائر! حتى إنه ظل يتردد عليها لمرات عديدة، بل أحياناً أقام بها شهوراً، وكانت آخر هذه الزيارات عام 1945.

يبقى سؤال يطرح نفسه هنا: ما دور الجزائر في حياة أندريه جيد وأدبه؟

. دور الجزائر في حياة أندريه جيد:

وصل جيد إلى الجزائر مريضاً، يطارده ماض مثقل بأنواع الهموم والآلام والعقد... وقد يتسرع امرؤ ويرى أن قدومه إلى الجزائر لا طائل من ورائه بحكم التناقضات التي تميز الغرب عن الشرق. لكنه رأي لا يقوم على أساس سليم. فالشرق عند الكثيرين قبلة الشعراء والمفكرين والرحالة، أمثال "غوته" الذي كان "يؤكد المرة تلو الأخرى على غنى وفتنة العالم الذي ينتصب أمام عيني الشاعر العربي: إن خصب وغنى الشعراء العرب ينبع من الاتساع اللامتناهي للعالم المحيط بهم ومن غناه اللامحدود. يضاف إلى ذلك أن الشرق رغم هذا الجمال وهذا الغنى أو ربما نتيجة لهما منطقة تتسم بالإشراق والبساطة"(5). من هنا يتجلى واضحاً أن بإمكان جيد أن يبدأ حياة جديدة في بلد جديد.

1 . مقاومته المرض:

وصل جيد إلى مدينة "بسكرة" منهكاً فاقداً وعيه أحياناً، وظنّ نفسه هالكاً لا محالة(6). كان يشعر بعجز تام وكان يتنفس بصعوبة كبيرة، حتى تعجّب لكونه ما زال حيّا. وبعد أيام قليلة، تكوّن لديه شعور يتمثل في

العلاج والاهتمام النفسي والصحي، فأخذ يتدرب على القيام بحركات يومية تسهّل عملية التنفس وتثير الشهية للأكل، الذي كان في أشد الحاجة إليه.

بدأت الإقامة في بسكرة تعطي نتائجها، فبعد أن كان قد ألِفَ العزلة والسكون في بلده، لم يعد يحتمل غياب الطفل (بشير) الذي كان يتردد على مقر إقامته ويتجاذب معه أطراف الحديث وبعض الألعاب المسلية... كان يرى فيه صورة حية للنشاط والمقاومة، وكم تمنى أن يكون مثله رغم علامات الفقر التي كانت بادية على ثيابه(7).

ازداد قلق جيد على مرّ الأيام ولم يعد يشغل باله سوى جسمه المريض: "سأتكلم عن جسمي إلى درجة يبدو فيها أني تخليت عن روحي. لا تسمح قواي بالاعتناء بالجانبين: الجسمي والروحي، فأهملت متعمداً هذا الأخير، وقد أتحدث عنه إن كتبت لي حياة. لا يمكنني القول إنني بخير: أتصبب عرقاً وأشعر بالبرد من أجل لا شيء. إني مصاب على حدّ تعبير "روسو" بقصر النفس (haleind courte)... كان همي الوحيد هو أن أتنفس بصورة طبيعية، كنت أجد مشقة في ذلك رغم العناية الفائقة والاهتمام البالغ"(8).

استمر أسابيع يقاوم مرضه ويحاول التغلب عليه. ووجد في خروجه إلى حديقة مدينة بسكرة عاملاً إيجابياً أنساه بعض معاناته وجعله يمدّ بصره بعيداً عن "جسمه". توالت نزهاته بين هذه الحديقة وبيته، سواء أكان وحده أو بصحبة الأطفال (بشير) و(عاشور) وغيرهما(9).

أخذ يراوده شعور بأن الأمل كبير في شفائه وأنه بدأ يعيش كل شيء في هذا المكان وهذه المدينة. بدأ يأخذ معنى جميلاً وطعماً لذيذاً. عادت الحياة تدب فيه شيئاً فشيئاً بصفة طبيعية، فأحس أنه يحيا لأول مرة، ويتنفس ويستنشق، وأنه غادر وادي الموت والظلام. كانت جميع حواسه تهتز لكل صوت ورائحة ولون...(10).

ولم ينس أن يسجل "هذا الشعور المفاجئ" في مؤلف آخر: "أقعدني المرض، وسافرت وقابلت (مينالك)، وكانت نقاهتي العجيبة ولدت مجدداً في كائن حيّ، تحت سماء جديدة وبين أشياء متجددة"(11).

يتجلى واضحاً أن مدينة بسكرة فتحت ذراعيها لتحتضن "الشاب المريض" بكل رفق وحنان، وتوفر له دون مقابل كل ما بإمكانه أن يساعده على الخروج من أزمته وتجاوز محنته، فأقبل على الحياة بحماس كبير، وهذا بفضل شمس المدينة الدافئة والطبيعة الخلابة والرائحة الزكية والحب النقي(12).

وقد تركت له مدينة بسكرة انطباعاً "حسناً"، وظل يذكرها في شوق وحنين مع اعتراف صريح: "بسكرة! ذلك المكان الذي أريد العودة إليه! نعم ها هي الحديقة العمومية، وها هو المقعد... لقد عرفت المقعد الذي كنت أجلس عليه في الأيام الأولى من نقاهتي"(13).

يبقى الاعتراف أقوى الأدلة، وقد جهر جيد بـ"فضل" بسكرة، وعليه لم يعد هناك شكّ في أن حياة جيد بدأت في "التحول" على أرض الجزائر، وستبقى في تحول مستمر وكما يريده الكاتب.

2 . استعادة الثقة بالنفس:

تبين أن أندريه جيد تجاوز مرحلة الخطر وتفتحت عيناه من جديد، ولو سئل يوماً عن سبب ذلك لأجاب

حتماً بما قاله الرسام "جون سلون" (Jihn Sloan) وهو يرسم صورة من أدفأ وأرق صورة عن الشعب: "لابد من أن الحياة الإنسانية جميلة"(14).

اقتنع بعد تماثله للشفاء أن يبدأ حياة جديدة ويطرح جانباً تلك الأوهام التي جعلته يشكّ في قدراته وبخاصة عندما كان طالباً بالمدرسة الألزاسية. كان يؤثر العزلة لكونه يشعر بأنه لا يشبه أترابه؛ لكن ما أن احتك بأهل مدينة بسكرة . لا سيما بأطفالها . حتى تخلص من مركب النقص هذا، ولم يعد يطيق البقاء وحيداً. تغيّر كل شيء بالنسبة إليه: شعب وعادات وتقاليد وطبيعة.. الكل يبعث على انطلاقة جديدة أساسها مجابهة الحياة واكتشاف الذات، "فليس الإنسان إلا عمله، وأنه لا يكتشف نفسه إلا بالتفكير في نفسه وأننا نكتشف الحياة كما نكتشف الحرب"(15).

بدأ في اكتشاف نفسه واستعادة ثقته بها شيئاً فشيئاً، فعمل على التمتع بكل ما تقع عليه عينه في بلاد الجزائر دون استحضار الماضي. لم يبق ما يعرقل اندفاعاته، بل توفر له ما يحث على المغامرة والاكتشاف والتطلع، وما يترتب عن ذلك من آثار.

لقد حان الوقت ليعرف جواباً عن تساؤلاته العديدة، وبخاصة ما نقرأه في مؤلفه "محاولة حب" (Tentarive amoureuse): "متى أداعب فرحة تحت الشمس، بعيداً عن كآبتي؟ متى أعانق سعادة قوية لا يشوبها خوف، بعيداً عن الماضي وديانات لا جدوى منها؟"(16).

انطلق يبحث عن الفرحة، فمنحته إياها: الواحات والحدائق وأشجار النخيل والشمس والصحراء... أما السعادة فوجدها بين أحضان أهل مدينة بسكرة: يجالسهم، ويجاذبهم أطراف الحديث، ويستمع إلى نغماتهم المؤثرة المنبعثة من الناي، ويذهب معهم إلى المروج مع قطعان الماعز(17).

لم يعد يفكر في مرضه وماضيه، بل أصبح همه الوحيد البحث عما يبعث البهجة والنشاط والحيوية، والسعي قدماً نحو آفاق جديدة ولو كانت نقطة البداية فيها من هذه المناظر وهذه الحضارة "المغايرة"، التي تبعث على التحول(18). وكم يسعده أن يعترف بأن مدينة بسكرة هي التي ساعدته على "تهذيب" انفعالاته واستعادة شبابه وعنفوانه(19). وهو ما يؤكده كذلك "ريمون طحان" بقوله: "كان لإفريقيا أن تجر جيد نحو السقوط والجنون وتفلت الغرائز، لكنها فجأة أنقذته ووهبته الصحة ومنحته الثقة والإيمان في الحياة"(20).

ويتضح جلياً بأن حياة جيد أخذت منعرجاً هاماً على أرض الجزائر، فبعد مقاومته المرض بأعجوبة والتغلب عليه، ها هو يجتاز مرحلة أخرى من حياته بكل سلام وأمان: إنها مرحلة استعادة الثقة بالنفس والتمسك بالحياة.

3 . حقيقة حب ((مادلين)):

لقد عاش جيد قصة حبّ عنيفة مع قريبته "مادلين"، وذكرها في كثير من كتبه: "اللاأخلاقي"، و"لو لم تمت الحبة"، و"اليوميات".

ولا تهمنا القصة في حدّ ذاتها من بدايتها إلى نهايتها، بل ما عرفته هذه القصة من تطورات في أرض الجزائر، ومدى انعكاساتها على حياة جيد.

بعد زواجهما، رحل العروسان إلى الجزائر لقضاء شهر العسل، وسعى جيد إلى أن يعرّف زوجته بكل الأماكن التي زارها بالجنوب الجزائري، وبخاصة بسكرة وضواحيها، حيث ابتسمت له الحياة. قاما بنزهات في الحدائق والواحات والصحاري والمروج ينشدان سلاماً وراحة في عالم يمزقه القلق. وكانت رحلتهما إلى الجزائر أول لقاء مباشر وبدون حواجز، فلكم عارضت أمه هذا الحب وهذا الزواج(21).

منحتهما الجزائر السعادة والطمأنينة، فكان أسعد الناس بحبها، كما كانت أسعد الناس بحبه(22). لكن هذه "الأرض المعجزة" لم تقدر على منعه من إخفاء بعض الغرابات، حيث كان "لا يستطيع أن يسيطر على هذا الجزء من كيانه الذي يدفعه إلى تذوق كل أنواع الملذات..."(23).

أدركت السيدة جيد أن زوجها لم يعد ذلك الطفل الوديع الذي عرفته بين أحضان الأسرة، فمنذ إقامته بالجزائر أصبح شخصاً آخر، وشعورها الخالص نحوه تحول إلى خيبة أمل كبيرة لم تقدر على كتمانها، لأنها كانت "مؤمنة صادقة، وآذاها من غير شك أشدّ الإيذاء ما ظهر من انحراف زوجها الذي كانت تحبه وتؤثره..."(24). آثرت الصبر عسى أن يتوب زوجها، لكن ذلك لم يمنعه من المضي في طريقه تلك: لقد رسم نهج حياته، وليس في نيته أن يتراجع عنه رغم اعترافه الصريح، بأنه كان السبب في مأساة أعز مخلوق أحبه: لم أكن أحب سواها ولا أقدر على العيش من دونها، لا أبالي بغضب الجميع المهم عندي مادلين"(25).

كشفت الجزائر إذن عن مرحلة هامة من حياة جيد، وجعلته يعرف توجهه "الصحيح" ويقتنع به ويدافع عنه، مهما كان الثمن حتى ولو كانت "مادلين". تمثل هذه الحقيقة القاسية التي عرفها جيد في الجزائر منعرجاً حيوياً مثلما كانت إيطاليا بالنسبة إلى "غوته"(26).

لم يكن جيد ليستسلم لحبه الذي يعترض اندفاعاته ومضيه في التمتع بأقصى ما يمكن أن توفره الحواس، لقد فتّقت الجزائر جميع حواسه وليس في مقدوره أن يخمد لهيبها على هذه الأرض بالذات. استمر في انطلاقاته بكل قواه ضارباً عرض الحائط بما قد يخفيه له القدر وأمله ألاّ يتخلّى عن حبّه ما إن وجد إلى ذلك سبيلا؛ إما أن يتوقف قليلاً عن التمتع بالحياة ليمهل حبه فرصة، فذاك ما لم يكن يقدر عليه.

اكتشف حقيقة حبه واقتنع بها: مادلين لن تكون الرفيق المبجل في هذه الحياة(27). فالأسمى هو ما يطمح إليه المرء ويسعى إلى تحقيقه، وبخاصة إذا كان نابعاً عن دراية وبصيرة لا عن حماس وغفلة: "ليس حب الحقيقة هو الحاجة إلى اليقين. ومن الغفلة الخلط بينهما. إن المرء يستطيع أن يحب الحقيقة حبّاً كبيراً كلما ازداد إيمانه بأنه لن يستطيع الوصول إلى مطلق تقوده تلك الحقيقة الجزئية"(28).

4 . نبذ التزمت الديني والثورة على الأخلاق والأعراف:

نشأ جيد في أسرة كاثوليكية . بروتستانتية ملتزمة بالأعراف في صرامة لا تعرف حدوداً، متمسكة بأوامر الدين إلى أقصى ما يمكن. ولم يكن باستطاعته أن يبدي رأياً أو يوجه نقداً، فالسكوت من ذهب، وحلّ في صمت إلى الجزائر وبعد قضاء ثلاث سنوات في زيارات متتالية، يكتب في يومياته بمدينة القنطرة عام 1896: "ليس في مقدوري أن أحب بلداً أكثر من الجزائر! لا يمكننا أن نتأمل أكثر مما نتأمّل هنا"(29).

يعدّ كلامه هذا بمثابة الهدوء الذي يسبق العاصفة، وتشاء الأقدار أن تثور هذه العاصفة من الجزائر وأن

يتحول هذا التأمل إلى بداية تمرّد: "إن مراجعة القيم ضرورية في بعض مراحل الحياة"(30).

لن يعلن عن موقفه هذا سواء في إنجلترا أو إيطاليا أو سويسرا... وقد يكون مردّ ذلك إلى ما يجمع بين هذه الدول من عوامل مشتركة، منها الدين والأعراف، لكن بعض الباحثين أكدوا على أن هذا التحول المفاجئ لدى جيد يعود إلى انبهاره منذ اللحظة الأولى بحضارة الجزائر المغايرة وأعرافها التي تميزها النسبية لا المطلق(31).

فبين هؤلاء العرب المتواضعين والحضارة الدافئة والطبيعة اللامتناهية لا يمكن للفرد الذي ألف تلقي الأوامر طيلة حياته، إلا أن يدرك فجأة بأن الأمر الجديد الصادر إليه غير مقبول(32).

بدا واضحاً في كتابات جيد الأولى "محاولة حب"، و"بليد" (Paludes)، و"قوت الأرض"، و"الحاج"، و"اللاأخلاقي"... بدا واضحاً عزمه على إعادة النظر في كل شيء: الأخلاق والدين والأسرة والمجتمع... والحرية، حيث الذهاب دون قيد أو شرط، فالمغامرة واجبه.

أصبحت القيم عنده ريشة في مهب الريح، والأخطر من ذلك أنه رمى بالكتب المقدسة في البحر، ولن تردّها إليه أية موجة(33). ودليل ذلك العبارة التي كثيراً ما رددها في كتابه "قوت الأرض": "الق كتابي"، الممزوجة أحياناً بنوع من الأسى والحسرة: "آه، لقد عشت في تحفظ حتى اليوم. يجب أن نكون بلا قوانين لنتبع القانون الجديد. يا للخلاص!"، ثم يضيف قائلاً: "لقد وجب إلى حين أن أقبل بطرح كل وازع خلقي، وأن لا أقاوم رغباتي، فهي وحدها كانت جديرة بتعليمي، فاستسلمت إليها"(34).

راح جيد يتغنى بعالمه الجديد الذي لا تحكمه قوانين ولا أخلاق ولا أعراف... بل لذات ورغبات. إن فكرة "نيتشه" الشهيرة المتمثلة في كون الإنسان يعبر عما ينقصه لا عما يملكه قد وجدت صدى لدى جيد على أرض الجزائر التي حركت فيه حقداً دفيناً ظل يكتم أنفاسه ويحطم حياته، فعمد إلى مبدأ التعويض الذي يقوم على أساس "المستقبل أهم من الماضي"، وعلى أساس قاموس تفيض كلماته حبّاً ولذة، مثل: "نكهة اللحظة"، و"السعادة"، و"حب العيني"، و"الحمية"... لا على أساس قاموس تثير كلماته الخوف والقلق، مثل: "الالتزام"، و"الطاعة".

حدد جيد مستقبله . إذن . من أرض الجزائر وكان توجهه مغامرة يحدوها بريق من الأمل ينبعث من هذه الأرض التي نصبت نفسها ولياً على هذا الكاتب الشاب، ولم تترك ماضيه يلتهمه مثلما التهم بطل مؤلفه "برومثيوس في قيده غير المحكم" (Le Promethee mal enchaine) صقره في نهاية المطاف، وسمحت له بأن يكتب: "إني ألوم وأكره كل من يحط من قدر الإنسان، وكل من يرمي إلى انتقاص حكمته وثقته وسرعته، لأنني لا أرضى أن تقترن الحكمة دائماً بالبطء، والحذر، ولذلك أعتقد أيضاً بأن في الولد من الحكمة أحياناً فوق ما في الشيخ"(35).

إن هذا الولد الذي جمع بين "متناقضات" من عبثية وصراحة وتمرد وحكمة ولا أخلاقية... اكتشف العالم بدءاً من أرض الجزائر، فهل أحسن الاختيار؟ تبقى الخصومة على أشدها والحكم يتطلب تتبع مسيرة هذا الولد الشيخ، التي تجاوزت الثمانين عاماً، وهو ليس بالأمر اليسير!.

❐

. الهوامش والإحالات:

1 . أندريه جيد كاتب فرنسي من مواليد 1869 بباريس، من أب بروتستانتي وأم كاثوليكية. كانت سنواته الأولى كلها نشاط واهتمام، واطلع بفضل عناية والده على كتب هامة كالأوديسا والسندباد البحري وموليير... تميّزت حياته أيضاً بزيارات مختلفة لعدد من الدول الأوروبية كإيطاليا وسويسرا وإنجلترا وروسيا وبعض الدول الإفريقية والآسيوية..

وإذا أردنا اختصار حياة جيد، فإننا نقول إنه استطاع خلال ثمانين سنة ونيف . حيث توفي عام 1951 . أن يترك كمّاً هائلاً من الكتب والأعمال، تحدث فيها بصفة المطلع المتمكن الفاعل في مجالات عديدة كالفلسفة، والدين، والحضارة، والأدب، من خلال الشعر، والمسرح، والرواية، والأسطورة.. دون أن ننسى الرحلة التي احتلت حيزاً هاماً في كتاباته، وبخاصة رحلاته إلى الجزائر، بدءاً من الرحلة الأولى عام 1893 إلى آخر رحلة عام 1945. من مؤلفاته: قوت الأرض، إذا لم تمت الحبة، المزيّفون، اللاأخلاقي، الحاج، أوديب، اليوميات...

2 - J. Cocteau, poesie, editions Gallimard, Paris 1959, p, 217.

3 - Andre Gide, Si le grain ne meurt, journal 1939, 1949 (souvenirs) editions Gallimard paris 1954, p. 349 - 350.

4 – R. M. Alberes, L'odyssee d'Andre Gide, nouvelles editions, Paris 1951, p. 65.

5 . أحمد الحمو، غوته والأدب العربي، مجلة المعرفة، العدد 191 و192، سوريا 1978، ص154.

6 – Andre Gide, L'Immoraliste, romans, (oeuvres lyriques), editions Gallimard paris 1958, p. 380.

7 . المصدر السابق، ص381, 383, 384.

8 . المصدر نفسه، ص386.

9 . المصدر نفسه، ص389.

10 – Andre Gide, Si le grain ne meurt, p. 57.

11 . أندريه جيد، قوت الأرض، إشراف ومراجعة الدكتور شكيب الجابري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1965، ص .

12 – L. p. Quint, Andre Gide: sa vie, son oeuvre, Librairie Stock, Paris 1923, p. 29.

13 – Andre Gide, I'Immoraliste, p. 465.

14 . سيدني فنكلشتين، الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة الدكتور يحيى هويدي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1981، ص13.

15 . غايتان بيكون، أندريه مالرو، ترجمة أميرة الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1973، ص29–30.

16 – Andre Gide, La tentative amoureuse, recits et soties (oeuvres lyriques), editions Gallimard paris 1958, p.72.

17 – Andre Gide, I'Immoralist, p. 391.

18 - H. Freybergr, I'evolution de la disponibilite Gidienne, editions A. G. Nizet, Paris 1970, p. 73.

19 – Andre Gide, Amyantas, nouvlle revue francaise, 1925, p. 162 – 163.

20 – T. Raymond, Andre Gide et l'orient, imprtmerie ABECE, paris 1963, p. 15.

21 – R. M. Alberes, L'odyssee d'Andre Gide, p. 58.

22 . طه حسين، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1961، ص146.

23 . نادية محمود عبد الله، الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد1، المجلد 13، سنة 1983، ص100.

24 . طه حسين، فصول في الأدب والنقد، ص146.

25 – Andre Gide, Joumal 1939 – 1949, p. 1153.

26 – J. M. Chadourne, Andre Gide et L'Afrique, editions A. G. Nizet, paris 1968 (introduction).

27 – H. Freyberger, l'evolution de la dicponibilite Gidienne, p. 41.

28 – Andre Gide, Journal 1889- 1939, edirtions Gallimard, 1951, p. 949.

29 . المصدر نفسه، ص71.

30 . المصدر نفسه، ص912.

31 – H. Freybergr, l'evolution de la disponibilite Gidiennw, p. 37.

32 . كروكشانك جون، ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة وتصدير جلال العشري، دون معلومات ص18.

33 – V.Jacques, Litterature a l'emporte pieca, editions du cede, paris, p. 87.

34 . أندريه جيد، قوت الأرض، ص165 و202.

35 . المصدر نفسه، ص215 – 216.

عمار رجّال- الجزائر

قراءات... قراءات... قراءات

مغامرة الإيحاء الذاتي في الرواية العربية

« تعالي نطيّر أوراق الخريف»

.. من الضروري التنويه –بداية –إلى أن المقبوسات الواردة في هذه الدراسة مؤطرة بقوسين، وما تبقّى ، مغامرة مبنّية على الإيحاء الموضوعي للّنص، وما يقابله من إيحاءات ذاتية تجلّت لتؤكد مرجعيات ما قبل الإدراك المباشر لحالة التلقّي الأولي التي تتجاذبها تفاعلات هي الأخرى غير مدركة؛ يدفعنا اعتقادنا بوجود" "ما يتجاوز" الحقيقة الآنيّة في النص الروائي.. صلات جديدة بين الذات والموضوع، تمنح الوعي صفة الموضوعيّة، في حدود فعاليّة الفكرة التي تتوضّح مع الزمن، لذا فإن العمل الذي نتصوره يجب أن يمارس في

العمق، ليكون بعيد الأثر، فالدراسات الشائعة في الصحافة العربية تذكّر القارئ بأسطورة "ميداس" ذلك الملك المحب للذهب، رغم كثرة ما لديه منه، والذي عاقبه الرب أبولو بأن استجاب لدعائه، وجعله إذا لمس شيئاً، انقلب ذلك الشيء إلى ذهب، في البداية فرح ميداس، إلا أنّه اكتشف بعد حين أنه سيدفع حياته ثمناً، بعد أن لمس ابنته وتحوّلت إلى تمثال ذهبيّ لا حياة فيه، ولمس الأزهار ففقدت أريجها، وتحوّلت تويجاتها وأوراقها إلى حراشف معدنيّة، وأخيراً تحوّل الطعام والشراب بين يديه إلى معدن ذهبيّ لا يردّ الظمأ، ولا يشبع الجوع، فأخذ يتضرّع طالباً أن يعود كما كان. فالقارئ بحقيقة الأمر ليس بحاجة إلى ملخصات أدبيّة، والكاتب ليس بحاجة إلى ما بين سطور تلك الملخصات من ثناءات؛ إن الاثنين "القارئ والكاتب" أعتقد أنهما بحاجة إلى اكتشافات تضيء لهم مخبوء النّص الذي سيفضي حتماً إلى خبيء الكاتب؛ وبذلك يتصالح طرفا المعادلة. ونحن هنا لا ندّعي القدرة على هذا الكشف، إنما سنحاول مقاربة زاوية واحدة من زواياه الكثيرة، [الإيحاء الذاتي] لأن أيّ نص تتوالد فيه الزوايا، كما تتوالد بين الخطوط المنطلقة من زوايا المربّع، وإننا نزعم أن هذه الزاوية التي حمّلناها اسم [مغامرة الإيحاء الذاتي] هي من أهم الزوايا في أيّ نص، وهي موجودة في كل نص أيضاً، ولكننا اخترنا [تعالي نطيّر أوراق الخريف] لأنها الرواية التي تزامنت قراءتنا لها، مع ولادة الفكرة ليس إلاّ.

-تعالي نطيّر أوراق الخريف

-حسن حميد

-اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992

[كان الوقت عند الزوال تقريباً، حيث توازع أولاد المخيّم الحارات، والأزقة، وأطراف المخيّم.. لعباً، وركضاً، وضجة، وعراكاً. قسم منها يلعب لعبة ال "عيش"، وآخرون يلعبون بالكرة، أما الأولاد الأكثر قرباً من بيت فضية العطا لله، فكانوا يلعبون لعبة ال "سبعة أحجار" وقد انقسموا إلى فرقتين، في كل واحدة منها سبعة أولاد. الفرقة الأولى تقف وراء الأحجار السبعة المرتبة فوق بعضها بعضاً، والثانية تقف بعيداً عن الحجارة أمتاراً عدة، ويبدأ الطرفان اللعب بقذف الكرة نحو الحجارة، وهي كرة من الخرق البالية المعبأة في جورب قديم، ومتى وقعت الحجارة، تبدأ المطاردة بين أفراد الفرقتين، الفرقة الأولى ترتب الحجارة، والثانية تضرب بالكرة، وكلما أصابت الكرة واحداً من الأولاد الذين يرتبون الحجارة ينتهي دوره، ويخرج من اللعبة، وهكذا.. حتى تنتصر فرقة من الفرقتين، فتتبادلان الدورين، واحدة يرتب أفرادها الحجارة، والثانية يضربهم أفرادها.. وهكذا"

يقول جان بول سارتر: أنا توعّي الأشياء بصورة خالصة، والأشياء تقدّم لي ممكناتها كرد لتوعّي ذاتي "فمجموعة أحداث أي رواية، ومجموع حيثيات تلك الأحداث، هو ما يساوي حياة، حياة مقتطعة من الحياة؛ ليستخلصها يغوص الروائي في ذاته حيناً، وتمتدّ حواسه في العالم حيناً آخر بحثاً عنها. وما بين الغوص والامتداد ثمة شيء آخر اسمه الخيال، الذي من الممكن أن يتدخّل في صقل نتائج الغوص الداخلي في الذات، أو نتائج امتداد الذات في العالم، وهذا المقطع الذي كُرّس لحركة أولاد المخيم عند الزوال، جاء لإضافة لبنة لبناء الرواية، وليأخذ موقعه كشريان ينبض بالحياة في جسم الرواية؛ وإلاّ كيف ستمثل الرواية الحياة؟ وكما في الحياة كذلك في الرواية ثمة أشياء ميتة، أو لا حياة فيها، وثمة موجودات تنبض بالحياة؛ فمن أين يأتي الروائي بالحياة لنصه الروائي؟ هنا تأتي مغامرة الإيحاء الذاتي، التي تعتمد على الغوص عميقاً في ذات الكاتب؛ فتنتشل منها ما تنتشل حسب حاجة النص، وليس من الضروري أن يوفق في توظيف ذلك

روائياً.

وفي العودة إلى ذلك المقطع الذي يصوّر أطفال المخيم، بإمكان القارئ أن يحكم على الحياة التي تنبض فيه من خلال استغراقه فيه كقارئ، ومن خلال ما يثيره فيه أيضاً؛ فاللعب هو القاسم المشترك بين جميع الأطفال، ولعبة ال "سبعة أحجار" هي ليست لعبة أطفال المخيّم في الرواية، هي لعبتهم في الواقع، وهي لعبة الروائي أيضاً، في الواقع، وفي الرواية، فهو يعرفها تماماً، وهي الأقرب لنفسه، لذلك تراه تولاها بالشرح، وأسهب في ذلك؛ أمّا لعبة ال "عيش" والكرة، فقد مرّ على ذكرهما ليس إلاّ. لهذا السبب يميّز "هوسير" بين قصديّة الفعل التي هي قصديّة أحكامنا، والمواقف الإراديّة المتخذة من قبلنا، وبين القصديّة الفاعلة، تلك التي تؤلف الوحدة الطبيعيّة والملازمة من قبل للعالم ولحياتنا، والتي تقدّم لنا النص الذي تسعى معارفنا أن تكون ترجمته بكلام صحيح. وهذا ما نستطيع أن نستعير له مصطلح [كلّية الواقع].

بإمكاننا ملاحظة مغامرة الإيحاء الحيّة هذه في كلّ المقاطع التي تحكي عن الأطفال في الرواية [الأطفال تطايروا كالشظايا حول الجنازة، كانوا يتلمسون بأكفهم الصغيرة الخشنة صندوق سيارة اللاندروفر الرماديّة اللون، التي سارت في المقدمة، وقد زيّنت بالبيانات التي تحمل صور الشهيد ورفيقته "ص 87"

[وبدأ الأولاد يتقافزون من فوق سور المقبرة، ويتساقطون واحداً.. واحداً إلى داخلها، لأن الزحام كان شديداً على بابها "78"

[يعود... فيجد الأولاد وقد غمروا أكفهم الصغيرة في ماء الكازوز البارد المثلّج، أو أخذوا قطعاً من الثلج وشرعوا في مصّها "ص 39"

أي حامل لحركة الأولاد هذه في رواية حسن حميد "تعالي نطيّر أوراق الخريف"؟؟ ثمة من يقول: لا نستطيع العثور على العالم إلا بعد أن نفقده. ولكنّه لم يقل أيّ عالم!! بيد أن الرواية قالت، هو ليس عالم أطفال المخيّم وحدهم، إنه عالم الأطفال عموماً، ونوع اللعب هو الذي يحدد أيّ أطفال أولئك الذين يلعبون، وأيّ مجتمع ينتمون، فلكل مجتمع ألعابه، وهؤلاء الأطفال هم أطفال المخيّم، وهو بنفس الوقت حسن حميد، أو كلّهم حسن حميد، وما تلك المقاطع التي ترصد حركتهم في الرواية، إلاّ بيانات البحث عن أمور الزمن المفقود.

إنّ "كانط" بيّن في "دحض المثاليّة": إن الرؤية الداخليّة هي مستحيلة، دون رؤية خارجيّة، وإن العالم كارتباط ظاهرات، هو مفروض سلفاً في توعّيّ لوحدتي، وهو وسيلتي لتحقيق ذاتي. فوحدة العالم قبل أن تقوم على المعرفة، وبفعل تعرّف صريح هي معاشة، لكونها قائمة سابقاً، أو ماثلة الآن".

هذه الاستعادة للتجارب الماضية بتجارب الحاضر، وتجربة الغير بتجربتي، لم تظهر في حركة أطفال المخيّم وحسب، ثمّة تجليّات جنسانيّة: [بدا جسدها أمامه مشرّعاً، واضحاً مثل حبّة الفستق، وقد غادرت قشرتها، اقترب منها، مدّ يديه نحو جسدها، وبدأ بفركه. فرك صدرها وعنقها وظهرها وخاصرتيها، ولمس ذراعيها، ووجهها وفخذيها وشعرها.. ودون أن تدري كيف حدث ذلك، انقسم جسدها بين يديه إلى نصفين..] في هذا المقطع الذي تروي فيه أم الشلبي وقائع ليلة زواجها الأولى من مصطفى أبو الشلبي؛ اشتغل الروائي على مبدأ التجريب الحكائي "التهويمي" ليمنح الفعل الجنسي أبعاداً أسطوريةً، وليخلّص النص من بعده الواقعي العادي والمألوف.. خروج شعري على الواقعة لبناء طقس جديد، يقول عنه خنيفس "أحد شخوص

الرواية" : يا خلق، دعونا من حديث الغوليات. أمّا الحادثة التي ترويها بديعة بائعة الفلافل، فإننا نلامس فيها البعد الواقعي للجنسانية في الرواية "وفجأة ارتعشت، واضطرب صدري حين سمعت "قحة"، كانت القحة لرجل. فارتعبت، تغيّر لوني، احترت، فأنا في الماء، وثيابي منقوعة في الماء، وهرعت إليها، قبضت عليها، عصرتها على عجل.. وتواريت خلف نباتات الحلفا، وحاولت أن ألبس الثوب لكنني لم أستطع، فلففته حول جسمي، واختبأت بين النباتات، وترقبت مرور الرجل. في البداية رأيت فرسه البيضاء، التي عرفتها حالاً، وغصصت. إنها فرس الأفندي! وضاقت الدنيا عليّ، واتسعت، وتخبّطت في حيرتي، وعندما اقترب مني، رآني.. لا أدري كيف رآني؟! توقف.. نزل عن ظهر الفرس..

ربط رسنها بصخرة.. فارتعشت، واضطربت أكثر. التفت إليّ وعرفني، ابتسم وقال: يا شمعة واصلي الاغتسال. في البداية لم ألب رغبته، تصوري يا بديعة، أنا شمعة العبد أخالف طلبات الأفندي! فأعاد عليّ قوله. وتحت إلحاحه قلت له:

لي ساعة وأنا أغتسل يا أفندي، لقد انتهيت. لكنه أصرّ! لذلك استجبت إليه باضطراب شديد، وبدأت برشق جسدي بالماء من جديد. وكأن الأفندي أدرك خجلي واضطرابي، لذلك خلع ثيابه، خلع سترته "الكفردين" الخضراء ذات الأزرار النحاسية، وقميصه، ثمّ جزمته الحمراء الطويلة، وسرواله الكتاني "الكاكي" المنفوخ الفخذين، سروال الخيالة تعرفينه، ونزل إلى الغدير.

-"فرحت يا ملعونة"

-"لا والله يا بديعة لقد خفت"

-"في أول الأمر"

-فعلاً.. في أول الأمر"

-"ثم.."

-"بدأ يرشق جسدي بالماء، ثم قبض عليّ، وراح يفرك جلدي.. ويعصرني، وشيئاً فشيئاً بدأ تزول رهبتي منه، كان طويلاً، نحيلاً، أبيض الجلد، شعر صدره طويل أسود.

عصرني، وقبّلني، واحتضنني، ثم خرجنا إلى مقربة من الغدير. ارتمينا فوق أعشاب النجيل، تخفينا عن الأعين خلف صخرات الغدير الشمالية. قبّلني هناك قبلاً طويلة، طيبةً، لذيذةً "أبداً.. لم يقبلني أيوب الروبة مثلها في حياته" مضى وقت طويل وأنا بين يديه، ثمّ قمنا إلى ثيابي عصرناها معاً، ارتديتها، ومضيت معه إلى الخالصة.. تلك الحادثة مع الأفندي، وذلك الغدير.. لا أنساهما أبداً يا بديعة. تلك الأيام.. أيام يا بديعة].

فملاحقة الحدث هنا، ومتابعة حيثياته، وصولاً إلى إشباع الغريزة الجنسية، يأخذ شكل لعبة الأطفال "ص 75 –76" فلقد رصدهما الروائي بنفس الحميمية والعناية، تلك الحميمية التي تدل على انتمائهما "لعبة ال" سبعة أحجار "التي لعبها الأطفال، واللعبة الجنسية التي لعبتها شمعة والأفندي "إلى نفس الكاتب؛ هذا التأكيد على مرجعية اللعبتين يأخذ في العمل الروائي شكل المغامرة؛ مغامرة الخاص حين يعبّر عن العام، إذ ما من حقيقة سيكولوجية إلاّ خاصة، وما من فنّ إلاّ عام. وملاحظة الحياة النابضة في اللعبتين، تلك الحياة التي أعطت العمل الأدبي شكلاً عضوياً، هي ملاحظة تخصّ حيوية العمل الروائي، فهي التي تجعل القارئ يقرأ الرواية وكأنه يزور مدينة، يأكل في مطاعمها.. ينام في فنادقها.. ويحتفل مع أصدقائه الوهميين في عيد

الحب، وحين ينتهي من قراءة الكتاب، تنتهي الزيارة، ولكنّ الذكريات تبقى، ويبقى أطفال المخيم يلعبون لعبة ال "سبعة أحجار"، وكلما خلا بنفسه، عاودته صورة شمعة وهي تنقع ملابسها في الماء بعد أن تتعرى، وصورة الأفندي يختلس النظر إليها، ثم لا يلبث أن يقتحم وحدتها، ويشكّل معها حالة إنسانية.

إبراهيم الزيدي

□□

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في ديوان "حريق الفصول"

▪ بطاقة تعريف:

الشاعر محمد بن إسماعيل كمال، مواليد حلب 1938م، حصل على إجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق عام 1964م، نال بعدها شهادة دبلوم في التربية، عمل في التدريس في ثانويات حلب، ثم عيّن مدققاً لغوياً في مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية بجامعة حلب، ومدرساً فيها مادة طرائق تدريس اللغة العربية لطلاب دبلوم التأهيل التربوي. له أبحاث ومحاضرات عديدة في التراث والنقد الأدبي الحديث إضافة للشعر.

قام بتحقيق العديد من الكتب وتصحيحها، والإشراف على طباعتها، ومن هذه الكتب:

. موسوعة حلب المقارنة: للعلامة خير الدين الأسدي.

. إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء: للشيخ راغب الطباخ.

. اليواقيت والضرب: المنسوب لأبي الفداء الحموي (مشترك).

. الدراري في ذكر الذراري: لابن العديم.

. الدر النضيد من كتاب العقد الفريد: لابن عبد ربه.

. إرشاد القاصد إلى أسنا المقاصد: (مشترك).

. بدأ عطاءه الشعري في بداية الستينات، يتصف شعره بالذاتية والوجدانية.

. تحتل المرأة الجانب الأكبر في شعره، فهي تمثل حافزاً للإبداع والإلهام.

ـ يتسم شعره أحياناً بنزعة انطوائية تصل إلى اليأس بسبب العزلة التي فرضها على نفسه منذ أيام الطفولة.. فقد كان يؤثر الانطواء والعزلة منذ أيام الدراسة، ويتبدّى ذلك في جسمه النحيل ورقة مشاعره وأحاسيسه حتى الآن.

. يحمل شعره جذور نزعة صوفية تعود إلى زمن الطفولة أيضاً، تتعلق بالأسرة والبيئة آنذاك. تميّز شعره بالرثاء، حيث نجد صدق العاطفة وعمق الإحساس باللوعة والحزن.

ـ من الناحية الفنية: يتصف شعره بوحدة القصيدة، التي تتناغم في انسياب موسيقي عذب، وإيقاعات ينسجم توظيفها مع الحدث، كما نلمس في شعره المزج بين القديم والحديث، وتطوّراً ونضجاً في تجربته الشعرية منذ بداياتها، قال عنه الصديق الناقد (عبد الرزاق شحرور) في كتاب (أدباء من حلب) بأنه شاعر الظلمة الخجول، ووصفه بعضهم بأنه خليفة أبي ريشة.

▪ ديوان حريق الفصول، للشاعر محمد كمال..!

صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام 1999م، جاء من القطع الوسط، في (150) ص، وغلاف ملوّن جميل.

يتضمّن الكتاب (43) قصيدة، وزّعت على الشكل التالي:

. قصيدة ومضة (1)

. قصيدة تفعيلة (19)

. قصيدة عمودية (23)

جاء تاريخ القصائد كما يلي:

. (20) قصيدة، ما بين عام 1967.1960

. (6) قصائد، ما بين عام 1989.1978

. (17) قصيدة، ما بين عام 1998.1990

وهي غير متسلسلة من حيث التاريخ في الديوان.

▪ قراءة في ديوان حريق الفصول:

لن أتعرّض هنا لما يتصف به شعر "محمد كمال" من كل ما ذكرت، وسأكتفي بالمرور سريعاً على النزعة الصوفية، والمرأة، وقصيدة الومضة (اليتيمة) فقط، ولعل الصفات الأخرى ترد في قراءة الديوان.

. فيما يتعلق بجذور النزعة الصوفية: يتجلى ذلك في قوله:

يعـــــذبني رحيلـــــك والإيــــابُ

ويشـــــجيني حضـــــورك والغيـــابُ

وبـــي وجــد تلهّــب فـــي ضـــلوعي

وحـــلّ بســـاحة العمـــر اضـــطرابُ

أحـــاول أن أســـالم فيـــك ذاتـــي

علـــى قلـــق فتختصـــم الرغـــابُ

تلـــوّح لـــي فتونـــك ثـــم تخفـــى

وتشـــــتبه المســـــالك والشـــــعابُ

إلى أن يقول:

مضـــى عنـــي الـــدليل فـــلا قـــرار يرجّـــى فـــي لقـــاك ولا اغتـــرابُ

والقصيدة بعنوان "مضى عنى الدليل" وهي مقولة ابن عربي كما نعلم.

. أما فيما يتعلق بالمرأة، ففي قصيدة حسناء يقول:

تـــــوهّجي، تــــــوهّجي بثوبـــــــك البنفســـــــجي

وصـــــوّري مـــــع النســـــ ـــــــائم ارتعـــــــاش الأرج

ترنحــــت علــــى ضـــفا فـــــه طيـــــور المهـــــج

. في قصيدة الومضة (قمر) يقول:

"أنت حلوة../أنت حلوة../ أنت للأرواح نشوة/ كلما غيّرت ركنا/ طارت الأبصار نحوه 1962"

. نتابع استعراض بعض قصائد ديوان حريق الفصول: في قصيدة (رثاء ص13) يقول:

قـــد مضـــى الشـــاعر فـــي رحلتـــه شبحاً يطوي على الصمت دروبه

فـــادخلي يكفيـــه ألاّ ترمقـــي جثّـــة الحلـــم بعـــين مســـتريبه

. في قصيدة (حجب مسدلة ص29) يعبّر عن واقعه الذي يحياه فيقول:

غلغلـــي فـــي قلبـــي التعـــب واحرقـــــي الأحـــــزان باللهـــــبِ

إنمـــا أمشـــي علـــى مهـــل **خيفـــــة الأهـــــوال والنـــــوبِ**

مســـكني فـــي ظـــل داليـــة **غصـــــنها ينهـــــلُ بالعنـــــبِ**

تعبـــت عينـــاي مـــن نظـــر **وأنـــــا أحبـــو علـــى ركبـــي**

. في قصيدة (الحلم المقدس ص31).. الآفاق السود تمطر علقماً، والدمع تجهّماً، حلمه مبهم، تمثاله محطّم، يقول:

مـررت بـدربي والليـالي تسـوق لـي **غمامـــاً مـــن البأســاء يمطــر علقمــاً**

فأطرقتُ أسترضـي الـرؤى عبـر أدمعـي **فمـــا زادنـــي الإطـــراق إلاّ تجهّمـــا**

ولمّـا رفعـت الـرأس أبصـرت ناعيـاً **يمــدّ إلـــى آفـــاقي الســـود مأتمـــاً**

إلى أن يقول:

وسـرت وأطيـاف المنـى مـلء خـاطري **تشـــيّع تمثـــالاً هـــوى فتحطمـــا (1963)**

. في قصيدة (ظلم ص56) نجد الشاعر يتهكم ويسخر من خيط النور الذي يأتي الظلام متأخراً

رويـــــدك...ماذا تريـــــد هنـــــا **أمـــا وســـعتْك ألـــوف الـــدُنى**

تجـــرّ الـــدمار علـــى صـــمته **وتجـــــرح ظلمتـــــه بالســـــنا..**

وإذا كانت قصائد الشاعر الخليلية قصيرة، فقد ولدت هكذا..(بعد العودة إلى الشاعر) خلافاً لقصائد التفعيلة.

. في قصيدة (شرود ص73)، يعود الشاعر إلى ظلمته وحزنه فيقول:

أيبكـــي مـــن الإثـــم لـــي مـــدمع **وللإثـــم فـــي غرفتـــي مخـــدعُ**

يقهقـــه فـــي ظلمتـــي تـــارة **وطـــوراً يغنّـــي ولا يهجـــع**

إلى أن يقول:

تهاويلـــه الســـود فـــي نـــاظري **ولا نجمـــة فـــي الـــدجى تســـطعُ**

ولســـت ســـوى شـــبح تائـــه **يـــئنّ فيركلـــه بلقـــع**

. في قصيدة (عاطفة ساحرة ص93)، يسأل الحسناء: من أنتِ..؟!.

أقبلـــت فـــي ألـــق الصـــباح **بوجهـــــك المبتســـــم**

ودنـــــوتُ منـــــكِ، ومهجتـــــي	كـــــــرة بكـــــف الأنجــــــم

إلى أن يقول:

أنــــا يـــا غريبـــة يـــائس	والآه غرقــــى فــــي دمــــي
يـــبس الرجـــاء علـــى الجفـــ	ـــون وجـــفّ حلـــم الموســـم
أوغلـــــت فـــــي روحـــــي	كإيغـــال الشـــذى فـــي البـــرعم

يشبّه مهجته بكرة في كفّ النجوم، آهتهُ غرقى في دمه، يبس الرجاء على جفونه، جفّ حلم يشبّه مهجته بكرة في روحه مثل إيغال الشذى في البراعم.

. في قصيدة (الغريب ص103) يقول:

زائـــــرٌ مـــدّ لـــي يـــدا	مـــن كـــوى الغيـــب قـــد بـــدا
باســـــمٌ يقطـــــر الشـــــذا	مـــــن محيّـــــاه والنـــــدى
رقّ حتـــــــــى كأنـــــــــه	خـــــاطرٌ قـــــد تجسّـــــدا

نلاحظ هنا الرقة والشفافية.. تمسّ الشغاف بإيقاع (فاعلاتن مفاعلن) وتأتي الدهشة في البيت الأخير:

أيهـــــا الغافـــــــل ؟	إنـه...إنــــــــه الــــــــرّدى..

"1992م"

. في قصيدة (شاعر الغربتين ص118) ألقيت في تأبين الشاعر الكبير عمر أبي ريشة في عام 1990م (75 بيتا) يقول في مطلعها:

ســقط الســيف مــن يمــين الزمــان	فتـــــولى بــــالروع بعــــد أمــــان

إلى أن يقول في آخرها:

عرفتـــك الأيـــام خفْـــق جنـــاح	نهضـــــتْ لاحتضـــــانهِ نجمتـــــان
وارتقبنـــا فيـــك الزيـــارة لكـــنْ	فـــي الـــرداء الســـنيّ لا الأكفـــان

كأنّ التاريخ في شعر أبي ريشة عروس.. وفي كلّ قصيدة فارس، وفي كل معركة بيان (هذا ما قاله الشاعر محمد كمال في القصيدة). "1991م"

. في قصيدة (في منتصف الطريق ص121) يقول:

ارجعـــــي يــــا رفيقتـــــي	حجـــب الليـــــل مُســــــألهْ
لـــن تــــرَيْ فــــي بيــــادري	إن تأملْـــــــــت ســـــــنبلهْ
كـــــلّ زادي مــــن الحيــــاة	أمــــــــان مكبّلــــــــــهْ

يؤكد لرفيقه أنّ رسُل الفجر لن يراها الشاعر،ويطلب منها أن تستقبلها وتقبّلها، أما هو فلن يكون له ذلك...لأن زاده من الحياة أمان مكبّلهْ.. "1991م"

. في آخر قصيدة من (ذاك شبّاكها ص143) يقول:

كـــلّ حــــين أزورهــــا فأراهــــا	عنـــد شــــبّاكها، علـــي مُطلّـــهْ
أنحنـــي باســـماً، فتـــومض منهـــا	بســـمْة حلـــوة، وترمــــي بفلّـــه
فيضــوع الشـــذا، وفـــي مقلتينـــا	حلـــم لـــم يـــزل يُكابـــد غلّـــهْ

تمر الأيام ويعود الشباك ليقول:

ذاك شـــبّاكها، فمـــا لـــي أراه	وكـــأن الزمــــان، أحكـــم قفلـــهْ

"1989م"

*

. تتميز قصائد الشاعر الوجدانية، والغزلية، بالقصر، والتكثيف، إلا ما ندر منها كقصيدة عاصفة ساحرة، وقد يعتقد الدارس أنّ الشاعر أخضعها للغربلة، كما يفعل البعض، ولكن بعد سؤال الشاعر، تبيّن أنها ولدتْ كذلك مكثفة (قصيدة أين...؟! ص5،/ 8/أبيات، قصيدة حيرة ص7، /4/ أبيات، قصيدة انتظار ص8،/8/ أبيات، قصيدة لن نلتقي ص11، /7/ أبيات)، وعدا ذلك فقصائده الرثاء، والقصائد الوطنية، وقصائد المناسبات، نجدها طويلة قياساً على القصائد الأخرى (قصيدة النور والرماد ص21، /51/ بيتاً، قصيدة إلى ميريا.. الحلم ص15،/9/ مقاطع، قصيدة أحزان اللحظة المحتضرة ص50، /4/ مقاطع طويلة، قصيدة العائد ص 43، /6/ مقاطع، قصيدة تحية ص 82، /30/ بيتاً، وكذلك قصائده شاعرة، عاصفة ساحرة، العرّافة والوجد الآخر، شاعر الغربتين، وهذا ينسحب على القصائد العمودية، والتفعيلة معاً).

. أمّا من حيث تكرار بعض الجمل في أكثر القصائد التفعيلة، فالشاعر كثيراً ما يعتمد التكرار، وخاصة في بداية مقاطع بعض القصائد، (في قصيدة إلى ميريا.. الحلم ص15، يكرر سؤال، لماذا

أتيتِ..؟!، في بداية كل مقطع، وكلمة أجيبي، وأنت بذاتي، بأعماق ذاتي، أيضاً...وفي قصيدة أحزان اللحظة المحتضرة ص 50، يكرر جملة: اكتبوا لي، في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أيضاً).

. لوحظ الإهداء في العديد من قصائد حريق الفصول، يحدّد فيها الشاعر اسم المهدى إليه (كقصيدة على مائدة المساء ص41، العائد ص43، أحزان اللحظة المحتضرة ص50، قصيدة من دمشق ص56)، وهذه

القصائد أهديتْ إلى أميرة الغور، مما يدفع الدارس لسؤال الشاعر عن هذه الأميرة، وينسحب ذلك على قصائد أخرى كقصيدة التمثال ص65، مهداة للشاعر سليمان العيسى، يُعارض فيها قصيدته /أخا القبة الزرقاء/، وقصيدة تحية ص82، مهداة للشاعر المرحوم محمد فؤاد عينتابي، ويضيف الشاعر، أنها ألقيتْ في التأبين بدلا من التكريم، وقصيدة وداع الأحبّة ص98، وقد ألقيتْ في حفل تأبين الشاعر الكبير عمر أبي ريشة وتقع في /65/ بيتاً، والتي مطلعها:

سقط السيف من يمين الزمان فتولي بالروع بعد أمان

ـ مما يدل أن للرثاء في ديوان حريق الفصول، شأناً أي شأن، مما يشير إلى وفاء الشاعر، وإخلاصه لأصدقائه، أما فيما يتعلق بالمرأة فقد احتلت من ديوانه حيّزاً واسعا وثمّة قصائد متميّزة منها: قصيدة لن نلتقي ص11، يقول فيها:

هنا والضحى مفرش الزنبق أتيت تقولين، لن نلتقي

في قصيدة الحلم المقدس ص31، يقول في مطلع القصيدة:

نجية قلبي أيّ شوق ترنّما بخاطرك اللاهي فعاد وسلّما

وفي قصيدة شاعرة ص89، يقول:

غادة أقبلتْ تسكن في تلّ الذرْ غضّة، سمراء، ريّا، نضرة

أقبلت تخطر في موج الشذى ورنت، باسمة، مستبشرة

. تنوع، وتلّون البحور، والإيقاع:

في قصيدة أين..؟ ص5، يعتمد البحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن):

لا تسألوا الشاعر عن سرّه فقد طواه الصمت في غمره

في قصيدة انتظار ص8، يعتمد البحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن):

تسائلني وألقتْ راحتيها على كتفي، متى يأتي الربيعُ

وفي قصيدة لن نلتقي ص11، يعتمد البحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن):

هنا والضحى مفرش الزنبق أتيت تقولين، لن نلتقي

في قصيدة رثاء ص13، يعتمد المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن):

ما تخافين؟ ادخلي حجرتهُ لست إن زرت حماها بغريبهْ

في قصيدة عتاب ص19، يعتمد البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن):

ما شكا الروض من ذبول الورود فخريف الأيام كأس الوجود

ـ أما قصائد التفعيلة، فقصيدة رحلة ص37(من إيقاع فعولن)، وقصيدة أحزان ص50 (من إيقاع

فاعلاتن)، وقصيدة من دمشق ص56 (من إيقاع مفاعيلن).

وهكذا نجد الشاعر يعتمد التنويع، والتلوين في الأوزان (بحوراً، وإيقاعاً)، يختار ما يناسب الحالة الإبداعية، الشعرية، وهذا التنويع في البحور يدل على رغبة من الشاعر في التنويع الموسيقي... كما يدل على صدور القصائد عن عاطفة جيّاشة تفرض على الشاعر البحر المناسب لها..

. الأسئلة الحيرى عند الشاعر:

في قصيدة رثاء ص13، يسأل: ما تخافين..؟ وفي قصيدة إلى ميريا.. الحلم ص17، سأل لماذا أتيت..؟ ويكرر السؤال أكثر من مرة، ويسأل: هل أنت جنّية بابليّة..؟ ولماذا قصيدة الحلم المقدس ص31، يقول: وقدستها حلماً لدى الظن مبهماً..، وفي قصيدة مضى عني الدليل ص34، يقول: فكيف أراك في حلمي وصحوي..؟، وفي قصيدة الشاعر ص70، يقول: كيف شيّعت كلّ حلم جميل..؟، وفي قصيدة تحية ص82، يقول: فنثرتُ أحلامي على أعتابها..، وفي قصيدة شاعرة ص90 يقول:

أنشـــدتني، نثـــرتُ أحلامهـــا   كـــلّ حلـــم.. صـــبوة مســـتعرةْ

وفي قصيدة إلى بتول ص107، يقول:

ويلـــي إذا الـــوهم لـــجّ بـــي   أأنـــتِ حلـــم زائـــرٌ يـــا بتـــولُ

وفي قصيدة جارتي ص128، يقول:

جـــارتي فـــي حلمهـــا غارقـــة   وأنـــا عطّـــرتُ ذاك الحلمـــا

وفي قصيدة في منتصف الطريق ص 131، يقول: أيّ حلم في قدس عينيك يُخفي تبتلهْ..؟ وفي قصيدة زائرة ص134، يقول: أصحيحٌ أنني شاعر أحلام الملاح..، وفي قصيدة دخان صفحة 141 يقول:

تلـــك أحلامـــي ولا أعرفهـــا   نفـــرتْ منـــي، ولا ملـــتْ شـــجوني

مـــا لأحلامـــي أمـــا أوجعهـــا   عبـــث الأمـــس بأوتـــار حنينـــي

إن ظهور الورود في الديوان يدل على تعلق الشاعر برمز الحب والبراءة، فالورود هي رسائل المحبين وتعبير عن عواطفهم الجميلة، ويؤكد ذلك إلحاح الشاعر على الحلم ووروده بكثرة في شعره، وهو تارة حلم معطر، وتارة جثة، مما يدل على انكسار الحلم، وخيبته مع أنه مجرد حلم...وهذا كله يدل على نقاء المشاعر وبراءتها وصفائها، وكونها مجرد خيال...

- إن الشاعر محمد كمال يمزج بين الأصالة والتجديد، في إيقاعات غنائية حزينة، يعزفها على أوتار قلبه، ومن هنا جاءت تسميتي له شاعر الظلال الحزين... فهو متمكّن من زمام قصيدته، وإذا كنت لم ألمس في قصائده من الستينات إلى التسعينات فذلك عائد لنضوج تجربته الإبداعية بشكل مبكر.. وما قرأناه يؤكد لنا ذلك..

- أغنى الشاعر محمد كمال الديوان بالتوزيع والتلوين الشعري في الشكل والمضمون معاً، في مراحل (طويلة) من حياته وخلال أربعين عاماً، نال محبة وتقدير جميع زملائه الأدباء فاستحقّ ذلك بجدارة، بقي أن أقول:

إذا كانت الظلال والحزن والألم، لم تفارق الشاعر محمد كمال، وإذا كانت أحلامه لم تتحقق، وحجبه المسدلة عادت إليه من جديد، فإن بيادره مليئة بالسنابل، ومحصوله غني بالحب.. وقد نثر كنوزه ووزّع الخمور من دنانه، وما ملك رضاها... ويتجلّى ذلك في قوله:

محنتـــي أننـــي نثـــرتُ كنـــوزي ... فـــي يـــديها، ومـــا ملكـــتُ رضـــاها

يـــوم زارتْ فقلت:هـــذي دنـــاني ... فننتقـــي مـــن خمورهـــا أشـــهاها

ثـــمّ طيـــري، ففـــي جناحـــك ومـــضٌ ... مـــن ضـــلالات صـــبوتي وهـــداها

...وبذلك دليل على أن الشاعر يمنح مشاعره وعواطفه، ولا يطلب البديل والمقابل مما يؤكد البراءة والنقاء لدى أبي براء..

وإذا كان للشاعر رؤيا شاحبة، حزينة، كالظلال، أو حتى سوداء كالليل (كما أشار إليها البعض) فذلك يعود لشفافيته، ورقته، وإحساسه المرهف، إلا أنني أجده في فضاءاته ودلالاته الشعرية قد ارتقى بشعره إلى الشعر الإنساني بكلّ ما تعنيه هذه الكلمة، كما ارتقى بفنية شعره

أيضاً. ولو أردنا أن نرسم معالم شخصية الشاعر بدقة لتشبّعت بنا الخيوط، لأن نسيج شخصيته منوّع وملوّن الخيوط، لقد صقلته التجربة حتى اشتد وقسا عوده، واخضرّت أغصانه، وأينعت ثمارها.

وقصارى القول: إن أهم ما يميّز شعر (محمد كمال)، وهو رقته وشفافيته وإحساسه المرهف، وصدقه، وقدرته في التعبير عن المعاناة التي يعيشها، وقد جاءت في أطر فنية منتظمة كعقارب الساعة، تنساب في أوزان وإيقاعات غنائية تحمل دلالاتها وفضاءاتها الشعرية.

لقد حاولت إضاءة بعض الزوايا في ديوان حريق الفصول، ولكنّ ألسنة النار لا زالت تصّاعد وتصّاعد في كلّ الفصول، والشاعر وحده يملك القدرة على إطفائها، أو يزيدها اشتعالاً وأختم رحلتي مع الشاعر، وديوان الفصول بقصيدة (إلى أميرة الغور) يقول فيها:

"فقدتك في شمال الرعب والريح الجليديةْ/ وفي شفتيْ حديثٌ ما انتهى بعد/ وقيل رحلت..والهفي/ وعدتُ اختبئ/ وتحضنني دمشق بليلها المخمور تعفيني/ على أبد من الظلمات والسهر/ كأنّ السقف بالحمّى وبالآهات قد وكفا/..وأنتِ هناك يا سمراء، ألمح طيفك الولهان/ ألثمهُ...وأبكي، ثم أبكي../ ثم انطفأ.."

محمد الزينو السلوم.

□

متابعات... متابعات... متابعات

تجليات القارئ في النصوص السردية

يمثل حضور القارئ في النصوص السردية جانباً من عملية البناء الفني التي يجريها الكاتب عبر مخيلته قبل الكتابة وأثناءها؛ فهو متمم أطراف المعادلة الصحيحة في التجربة الإبداعية (الكاتب . النص . القارئ)؛ إذ لا تنهض جماليات النص إلا بهذا الحضور الفعلي للقارئ إن على مستوى النص أو القراءة.

وقد أدرك المبدعون منذ القديم قيمة القارئ، لذا خصصوا له على مستوى الفكر والتعبير الحيز الذي يشمله، ووفروا له مجالات المشاركة في النص وإعادة إنتاجه وفق رؤاه كصاحب سلطة ثان بعد المبدع.

وقد كشف النقد منذ القديم أهمية القارئ، ولاحظ عناصر التواصل بينه كمستقبل لما هو مبثوث وبين السارد، غير أنه لم يستطع وضع نظرية تحكم شروط القراءة وجمالياتها إلا حديثاً، خاصة على يدي الشكلانيين الروس وغيرهم من الدارسين للفكر والأدب؛ حيث حاولوا إثبات الجسر الذي يربط بين الكاتب وقارئه، فتمثله "توما تشوفسكي" في لحظتين هامتين هما: اختيار الغرض وصياغته، يقول: ((إن اختيار الغرض هو أمر وثيق الصلة بالقبول الذي يجده لدى القارئ... ويكون الكاتب نفسه، في أغلب الأحوال، على غير معرفة دقيقة بها. إن صورة القارئ تكون حاضرة باستمرار في وعي الكاتب، حتى ولو كانت مجردة، أو تطلبت من الكاتب أن يفرض على نفسه أن يكون قارئ عمله))(1).

وأهمية اختيار الغرض يتوقف على المحفزات الأكثر التصاقاً بالوضع اليومي، حتى يضمن الكاتب لما اختاره، الاستمرارية، لأن المحفز الذي يرتبط بالمناسبة سرعان ما ينقضي بانقضاء تلك المناسبة وزوال الاهتمام بها.

أما الصياغة فينبغي للكاتب أن يعمد فيها إلى دعم تلك الأهمية بإثارة انتباه القارئ فالأهمية تجذب، والانتباه يستبقي(2).

ومتى راعى الكاتب القاص في عملية الإبداع العناصر الغرضية الجزئية التي يتكون منها الغرض العام للقصة، ووظفها وفق أنساق سببية وزمانية تتجاذب فيما بينها نجح في إيقاف القارئ أمام مبنى حكائي متماسك.

وقد أدرك الشكلانيون الروس وغيرهم من الدارسين للقصة والرواية هذه العلاقة الموجودة بين السارد والقارئ، فدعوا إلى العناية بها، إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية (القارئ) المتخيلة من أهمية في صنع الخطاب السردي، فإن الاهتمام بها، مع ذلك، ظل محدوداً وضئيلاً، إذا ما قورن بحجم الدراسات التي خصت بها شخصية السارد.

ومادام الخطاب السردي كباقي أنواع الخطابات الأخرى، يحتاج إلى متكلم ومستمع، فإنه بدونهما يفقد معناه ويتحول هذياناً لا مبرر له، وهو ما يفسر حرص الكتّاب/الرواة، على أن يكون سردهم استجابة واعية لدعوة صادقة عن المسرود له، إن لم نقل إنه يتأسس عليه في بعض الأحيان، ولكن من غير أن تكون وجهة النظر صادرة عنه.

يقول"بيرسي لوبوك": ((إنني ما زلت أفترض أن الرواية الجديرة بالاعتبار هي الرواية التي تتطلب . في الواقع معظم الروايات كذلك . وجهة نظر ليست صادرة عن القارئ))(3).

والحقيقة إنه بمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه، ويتسلم مقاليد اللغة، فإنه يغرس الآخر أمامه، كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر؛ لأن عملية السرد مشروطة، أساساً، باحتوائها العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي: السارد أو المرسل، والمسرود له أو المتلقي، والمتن الحكائي أو الرسالة.

ونحن بوصفنا قراء، لا ندرك المتن الحكائي إدراكاً مباشراً أو أولياً، قبل إدراك السارد له؛ فهو الذي ندرك من خلاله أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي، مما يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له. وهذه الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد هي ما قصدها "تودوروف" بمصطلح (جهات الحكي). ولها مصطلحات أخرى متنوعة منها: وجهة نظر، الرؤية السردية، التبئير، المنظور، مظاهر السرد... الخ، وغيرها من المصطلحات الأخرى التي تفيد جميعها الطريقة التي يتم بها إدراك القصة أو الرواية من قبل السارد.

ـ فالكاتب /الراوي الذي يعرف كل شيء أو كلي المعرفة: هو راو يسرد الأحداث والأفعال من الداخل رغم غيابه عنها، مادامت له معرفة مسبقة بكل ما يجري، سواء عن أحوال الشخصيات ورغباتها أو عن مختلف الأفعال ومجرياتها، مخترقاً جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها.

ويفترض أن تحكى القصص أو الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب. ومن حق الراوي أن يتدخل في سرده، وأن يوجهه وفق رغباته، الأمر الذي يبعد عنه طابع المصداقية، مادام يقدم مادته دون إشارة إلى مصادر معلوماته، وينتقل فجأة من مكان إلى آخر، أو من زمان إلى آخر، أو من شخصية إلى أخرى دون مبرر مسبق.

"وبالرغم من أن الراوية غير مرئي بالنسبة للقارئ كما هي حال الآخرين، فإنه في كل لحظة أقرب منهم بطاقته بالعين الباصرة، وهو لا يستطيع أيضاً أن يرجئ مهمته، بل عليه أن يستمر بثبات في النظر والوصف"(4)، ولا ينبغي عليه أن يفقد هذا السلطان أو يجعله يضعف، ((فإذا ضعف سلطان الراوية في أية لحظة فإن القارئ يستدعى من المشهد ليرى المؤلف مجرداً أمامه، وعند ذلك ستعتمد القصة فقط على إصرار المؤلف المباشر. أليس من غير الممكن إذاً تقديم وجهة نظر أخرى لتكوين راوية من جديد يتحمل وطأة تأمل القارئ))(5).

وبغياب الراوي هذا الكاتب الضمني، أو الظل الفني للكاتب، وتقديم الكاتب بضمير الـ"هو"، أعزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي، أحياناً، مجرد أخبار، أو نقل حوادث، أو سرد حكاية أو مجموعة حكايات تفتقر إلى المصداقية التي يولدها الفن حتى في واقعيته.

((ويدل هذه المصداقية الفنية يتوكأ العمل السردي، على مصداقية برانية، أو خارجية، يعتبرها قائمة في الطابع الراهني للحدث، أو في الهوية المرجعية، أو ذاكرة القراءة التي عليها أن تصل إلى هذه المصداقية بنفسها، وبشكل مستقل عن العمل السردي، أي من معرفتها هي بالحدث، أو بالمرجع، بحكم معايشتها له، أو بحكم وقوفها على جانب الكاتب وتبنيها القول الذي يقول))(6).

وقد تعرضت هذه النظرة للطعن، منذ عهد متقدم، من طرف بعض النقاد، ولاسيما، من "هنري جيمس"، لما لها من انعكاسات سلبية على تماسك وحدة العمل القصصي(7). غير أن "بيرسي لو بوك" يراها في العمل القصصي السيروري ذاتي علامة الصحة؛ لأن طبيعة هذا النوع من القصص ميزتها التفكك وعدم التناسق(8).

. الراوي بضمير الأنا:

هو شخصية بطلة، في الغالب، تعلم ما تعلمه باقي الشخصيات أو أكثر إلا أنها . مع ذلك . لا تقدم أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه؛ بل تتبنى منظور الشخصية، وترى <<معها>> ما نلاحظه، وتشارك في بناء الأحداث أيضاً، فهي راو حاضر، يروي قصته من الداخل، لذلك يظهر في القصة بمظهرين: مرة في هيئة راوية، ومرة أخرى في صورة بطل.

وهذه القصة التي يسرد الراوي بعض أحداثها، ويشارك في صورة البطل في بعضها الآخر هي عالمه المتخيل، يرتبط بزمان ومكان محددين وبشخوص تربطه بهم علاقة. يرى من خلالهم جميعهم هذا العالم معكوساً في شخص البطل. وليس كما يتوهم البعض، أن من يروي بضمير الأنا هو . دائماً . أمام سيرة ذاتية، بل هي تقنية يلجأ إليها السارد، ليتمكن من ممارسة الكتابة بصورة أسهل، ولتخوله الحضور في النص وتسمح له، بالتالي، بتوجيهه والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع. يقول "المازني": ((وإن كنت أروي كثيراً مما أكتب على لساني وأورده بضمير المتكلم فليس معنى هذا أن ما أرويه وقع لي، وإنما معناه أني أرتاح إلى هذا الأسلوب في القصة، وأراه أعون لي على تمثل ما أحاول وصفه وتصويره، فليس فيما أروي شيء شخصي، وكثيراً ما نبهت إلى هذا، ولكني أهمله أحياناً اعتماداً على فطنة القارئ))(9).

ويتحول الراوي إلى الشخصية، يمكن للحكي أن يتحول من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق، لكون الراوي شخصية مشاركة في القصة.

. الراوي الشاهد:

هو سارد يصف ما يرى، وينقل ما يسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، لأنه يرى من الخارج (راوٍ غير حاضر)، وأقل معرفة من أي شخصية أخرى. لذا لا ننتظر منه البوح بما يضمره الشخوص، كالحديث عن وعيها، أو مشاعرها. ولا يتدخل ولا يحلل إلا في حدود ما تخبر به العين التي يبصر بها، إنه ((بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع. وظيفة هذا الراوي هي التسجيل، أي أنه يميل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة، إنه تقنية آلية))(10).

واستخدام الراوي بهذا المفهوم (الشاهد)، يتطلب من القاص مهارة عالية، حتى يستطيع تحويل ما هو عبارة عن صورة آلية جامدة إلى بنيات دالة يجعل نطقها المنسوج يقول بلا قائل. وكأن الراوي مجرد شاهد على ما تقول وهذا النوع من الرؤية نادر الاستعمال بالقياس إلى الرؤيتين السابقتين.

الكاتب الذي لا يعرف كل شيء ويروي من خارج:

هو كاتب روائي ليس كلي المعرفة، بينه وبين ما يرويه مسافة تبقيه خارج ما يرويه من أحداث (راو غير حاضر). وليس شاهداً، فما يرويه هو مما سمعه من آخرين. لذلك نراه يبحث عن شروط أدائية تمكنه من أن يروي كما لو أنه سمع ورأى وعرف ما يروي، أي كما لو أنه حقاً على علاقة فعلية صادقة بما يروي، حتى يكون مقنعاً، لكن بدون تحوير أو تزييف منه ((لا يدَّعي ا لنفاذ إلى دواخل النفوس، ولا يتنطح لنبش دوافن القلوب، بل يلجأ أحياناً إلى تأويل هذه المظاهر، وهو إذ يفعل يعدِّد التأويل، أو يترك دلالته للاحتمال فيترك بذلك أمر الخيار فيه للقارئ. كأنه بفعله هذا يقف في موضع القارئ، مثله، على مسافة. أو كأنه يضع القارئ مكانه فلا يريه أكثر مما يرى))(11). وهذه الرؤية عكس الرؤية الأولى تماماً.

هؤلاء هم أنواع الرواة كما حدَّدهم الباحثون في علاقاتهم مع النص والقارئ. ومن خلال هذه الأنواع رصدوا رؤيات سردية متعددة، تختلف من باحث لآخر بحسب وجهات النظر المتميزة. ولعل تحديد هذه الرؤيات لدى الكاتب/الراوي، هي السبيل الذي يسهل مهمة ضبط الموقف الذي يعرض الراوي من خلاله الأحداث ويظهرها، ويجعلنا ندرك حقيقة تعدد الأساليب، ومختلف أبعادها بشكل يكون أكثر واقعية. إنه أمر نقدي ضروري لمعرفة البنية الصحيحة للنص.

فمعرفة وجهة نظر الراوي من خلال القصة والقارئ معاً، تجيب عن السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الراوية، هذا الأسلوب الذي حوَّل المؤلف مسؤوليته عنه، وجعله يقع حيث يستطيع القارئ إدراكه وتحديده. غير أن هذه الرؤية إذا لم يحسن الكاتب بيانها، ولم يختر لها الشخصية القادرة على رفع شعارها، فإنه يضر بالنص وبالشخصية المنتخبة لأداء هذا الدور، ولاسيما إذا لم تكيف هذه الشخصية نفسها بشكل طبيعي مع وجهة نظر القارئ، الذي يتجه تارة نحو القاص ويصغي إليه، وتارة أخرى نحو القصة نفسها التي يأخذ بمراقبتها. وهنا ندرك قيمة الدور الذي تلعبه الشخصية الراوية تجاه القصة، والآفاق التي تفتحها أمام القارئ من أجل إحلال التوازن وإحداث الانسجام.

فما نوع الراوي الذي يسرد قصص المازني؟ وهل كيفها بشكل طبيعي مع وجهة نظر القارئ؟

رغم كون قصص "المازني" تصويرية أكثر مما هي درامية، بمعنى أنها تستدعي راوية ما شخصاً يعرف كيف يتأمل في الحقائق، ويصوغ منها إحساساً معيناً. فإنها فتحت أمام القارئ باباً يطل من خلاله على تجربة إنسان معين، تتوافر على عناصر تاريخية ونفسية وأخلاقية وعاطفية لا حصر لها.

وترسبات فترة من الزمن. استطاع الكاتب بطريقته، ومن خلال وجهة نظر راويته أن يجعل القارئ ينظر إلى ماضي الشخصية البطلة ويتأمل أحداثها في خضم علاقاتها مع باقي الشخصيات.

لقد اختار "المازني" لقصصه: "إبراهيم الكاتب"، و"إبراهيم الثاني"، و"ثلاثة رجال وامرأة"، الراوي كلي المعرفة. ولقصته "عود على بدء" الراوي بضمير الأنا.

ففي القصة الأولى "إبراهيم الكاتب" لا نلمس للراوي حضوراً داخل القصة، ومع ذلك فهو عالم بكل شيء، ويتدخل من حين لآخر محللاً أو مفسراً، ومسقطاً المسافة بينه وبين ما يروي. وهذا النوع من الراوية لا يكون .كما سبق أن ذكرنا . إلا الكاتب نفسه. ولاسيما إذا كان ما يرويه سيرة ذاتية. فهو إذ يبني عمله الأدبي لا ينقل بوساطة، بل يظهر بمظهر الناقل الحر. لذلك قد يفشل في إقناع قارئه، لانعدام المبرر. وهو ما يجعله يتكئ على الأسلوب المغري بالإيهام، وبالتالي حقيقته.

ومن خلال هذه التقنية يتوارى الكاتب، ويتقدَّم في هيئة راو يتوسط بين الكاتب، الذي يمثله، وشخوص عالمه المتخيل. فإذا تدخَّل كثيراً وأبدى معرفة كاملة لما يجري، فإن لعبته تلك سرعان ما تتكشف فيظهر بأنه الكاتب. وهذا عيب يؤخذ على المبدع، ويُعَدُّ من أحد أسباب فشله في بناء عمله ولاسيما إذا لم يكن سيرة ذاتية. "فالمازني" الذي يريد أن يوهمنا بأن ما كتبه في قصة "إبراهيم الكاتب" وغيرها من القصص ليس سيرة ذا تية. فشل في إخفاء بصماته التي دلت عليه، من خلال التطابق القائم بينه كشخص مستقل، وبين بطله "إبراهيم" كما يظهر في القصة. بالإضافة إلى تدخلاته غير المبررة، التي كانت تفضحه من داخل النص، في علاقاته مع الشخصيات والأفعال. نقرأ في المقطع الآتي من قصة "إبراهيم الكاتب" قول الراوي: ((قضى فتانا إبراهيم . وهو اسمه . ليلة هادئة عميقة النوم إذا استثنينا حلماً قصيراً ركب فيه جواداً بلا لجام جمح به في طريق وعر، ينحدر على أحد جانبيه نهر جائش، وتعترضه في بعض المواضع أقنية تختلف ضيقاً وسعة، عليها ألواح من الخشب، وقف الجواد الخبيث فجأة، فوق واحدة منها وأهوى برأسه وقادمتيه إلى الماء ليشرب!))(12).

فالراوي عارف هنا بكل شيء حتى بالحلم الذي عاشه"إبراهيم"؛ فهو يخترق الظلام، وينفذ إلى عالم لا وعي الشخصية، ويعرف ما ينطوي بداخلها، دون أن يقدِّم مبرراً عما يخبرنا عنه؛ إنه لا يستعين بشخصية ثانوية من القصة فتخبره، ولا يتخذ من الشخصية الرئيسية التي يروي عنها، واسطة فتطلعه على ما يقوله. وبالتالي يضمن المصداقية لكلامه. ونراه يتحرك على مساحة النص، لا يعيقه في ذلك حاجز، ولا يوقفه مانع. حتى الزمن بالنسبة إليه يتلاشى؛ فهو ينتقل في أية لحظة شاء من مكان إلى آخر في لمح البصر. ويبقى لاصقاً كالظل . وإن كان للظل زمن محدد . يراقب كل شيء، لا يعي ولا يمل؛ يحضر في غرفة العمليات الجراحية، ويسترق همس المكالمات الهاتفية، ويحضر كل المقابلات السرية، ويعلم خبايا النفوس. وهو في كل ذلك يروي ولا يُرَى.

وقد يحدث ألا يعرف، وهذا نادر، مثل قوله: ((فلم يسعه إلا أن ينقل رجله الأخرى ويخطو الخطوة التي كان هَمَّ بها وصدَّه عنها ما لا نعلم))(13). أو قوله: ((ولكنها تحركت! إما لأنها أحست به وإما لأن الوقفة أتعبتها أو أملتها))(14). وقوله أيضاً: ((ولا ندري ماذا يعني على التحقيق))(15) وهذا البعض من الشيء الذي لا يعلمه، يضعه في صورة الإنسان لا في صورة الإله.

فالراوي/الكاتب، في قصة "إبراهيم الكاتب" أعلم من الشخصيات ومن البطل نفسه: ((ولم يكن إبراهيم يعرف كل شيء . وأنى له أن يعرفه؟))(16).

ينقل كل كبيرة وكل صغيرة، ما بدا منها وما ستر. ويتدخل في كثير من الأحيان، كما في قوله:

((وننصف ليلى فنقول إنها طردت هذا الخاطر وهي تمضي إلى غرفتها بالرسائل... وننصف ليلى مرة أخرى فنقول إنها لم تشعر بذرة من الغيرة، كلا، ولا بشيء من الشماتة أو السرور الذي كان خليقاً أن يفيدها إياها علمها . الناقص . أن إبراهيم لا يجاري "شوشو" حباً بحب، بل لا يعنى لسبب ما حتى بقراءة رسائلها، ومن أين لها أن تعلم أن حب إبراهيم "لشوشو" دفين في صدره وأن البركان كأحر ما يكون وإن كانت فوهته لا تقذف بالحمم؟))(17).

لقد نقل الراوي كل ما دار في عالم القصة بضمير الغائب وعينه على القارئ، هذا المخاطب الذي

اصطحبه معه منذ مطلع القصة: ((شوشو فتاة يقول لك جسمها إنها ناهزت التاسعة عشرة ويشهد حديثها وحركاتها أنها لم تجاوز السابعة عشرة))(18). فكاف المخاطب هنا، هو القارئ الذي لم يتوان الكاتب لحظة في استدراجه إلى حيث يريد الوصول معه؛ لأنه يعلم بأهميته وبصدى رضاه عنه. فهو يغازله من أجل إقناعه بأن ما يرويه يقع في موقع اهتمامه. لأن العمل الأدبي المقدَّم إليه وفق هذا المنظور يفتقد الشروط الأدائية التي تؤكد صحة أخباره وصدقها.

وقد تكررت كلمة (القارئ) على مساحة القصة، مرات عديدة، مما يؤكد حرص الكاتب على إيجاد الجسر الرابط بينهما. وهذه بعض أمثلة عن ذلك، يقول الراوي: ((ولكن من الممكن أن نقول . ومن الممكن أن يُصدِّق القارئ . أن ماري كانت تبدو في بعض الأحيان جميلة وفي البعض الآخر غير جميلة تبعاً لحالتها الصحية والنفسية))(19). ((والمستشفى كما يسهل أن يدرك القارئ . أشبه ببقعة معزولة عن العالم أو منتزعة من أحشائه، يكون فيه التفكير أكثر من العمل والقلق والملال أكثر من التفكير، ولا يجري التفكير فيه حين يجري، إلا في دائرة ضيقة، وقلما يؤدي إلى نتائج خيالية. ولكنه على ذلك مسرح تمثل عليه روايات تداني في جلالها واتساقها ووحدتها أحياناً، خارجيات سفوكليس وشكسبير، ويساعد على إكسابها هذه المزايا تركز العواطف وشدة توقف بعض الحيوات على بعض))(20). ((والقارئ لابد يعلم أن الرجل إذا وقعت من نفسه امرأة فهو يحضرها إلى ذهنه في صورة هي أحب إليه مما عداها، لأن هذه الصورة تكون أعلق بذاكرته وتكون هي المظهر الذي تبدو فيه لخياله حتى يتمثلها))(21). ((وقد ينكر القارئ أن يتسع القلب الواحد لحبين، غير أن الواقع كان كذلك))(22) ((من الممكن أن يغتفر القارئ لليلى أن فتحت عدة خطابات باسم إبراهيم واطلعت على مافيها ولاشك أن هذا غير جائز ولكنه لاشك أيضاً أنها ألفت نفسها مرغمة على ذلك))(23). ((هذا هو السبب والقارئ معذور إذا استغربه))(24). وأمثلة أخرى كثيرة، تبين كيف أن الراوي كان يستعطف القارئ، ويبحث له عن وسائل الإقناع من خارج النص، لغيابها في داخله في كثير من الأحيان. وذلك بالعودة إلى ما أفرزته وقائع الحياة في تعاملها مع النفس البشرية. ولاسيما إلى ذات القارئ نفسها، مادامت تعكس القصد المباشر في الخطاب القائم مع الذات.

فالكاتب بهذا التوجه الذي يختاره نحو القارئ، لا يجعلنا نقول إنه راو فاشل، كما قد يتصور البعض، ويذهبون إلى أن عدم قدرته على الإقناع هي من صميم عجزه، ولكنا نقول هذه هي طبيعة القصة السيرة الذاتية. وقد وفق الراوي في استمالة نظرة قارئه إلى وجهة نظره إلى حد بعيد، إن لم يكن واضحاً على مستوى الفكر والإحساس . لانعدام الصلة، في بعض الأحيان، بين واقع فكره وإحساس جمهور قرائه، لأنه كان يحكي عن واقع ليس واقعهم . فإنه موجود . على الأقل . على مستوى التعبير، كما نلاحظ ذلك في "صيغ الحكي". فالإقناع على مستوى الفكر والإحساس، نلمسه عنده أكثر، عندما يُعَبِّر عن واقع الحياة في مجتمعه، لأننا ونحن نتابع أفكاره وأحاسيسه في داخل النص، نراقب عالمه الخارجي الذي يروي عنه، ومتى خالفه شعرنا بانعدام المصداقية. هكذا علمنا النقد الجدلي وتربَّى ذوقنا عليه. لكن الراوي كان ببراعته في التعبير يمسك بقارئه، ويمنحه فرص الصدق الفني، التي تجعله يواصل معه الإنصات دون كلل أو ملل. وهو الأمر المطلوب في أي عمل فني أصيل.

هكذا استطاع "المازني" في قصته "إبراهيم الكاتب" تكييف وجهة نظر الراوي مع وجهة نظر القارئ؛ وتكييف وجهة النظر، لا تعني بالضرورة، قبولها من القارئ، فهو قد يرفضها، ويأخذ موقفاً منها غير أنه

يستملح طرحها، ويتجاوب معها. فالفشل والنجاح ليسا مرهونين بمدى مطابقة النص للواقع، لكن بمدى الأثر الذي يخلقه على مستوى القراءة. ولاشك أن قصة "إبراهيم الكاتب" قد خلقت آثاراً واضحة ومتميزة انفرد بها "المازني" في فن القص عن سواه من القصاصين، وهو أمر كاف للإعلان عن نجاح هذه القصة، ناهيك عن مصاعب الكتابة القصصية في أدب لم يعرف القصة أو الرواية بالشكل الفني الناضج من قبل.

إن الطريقة التي روى بها السارد القصة في "إبراهيم الكاتب" وجعلنا ندرك من خلالها معاني القصة، هي المظهر نفسه الذي يطالعنا به الراوي في القصة الثانية "إبراهيم الثاني"؛ فالراوي في هذه القصة هو الكاتب نفسه الذي سرد لنا أحداث القصة الأولى وأفعالها، فهو يحكي دوماً من الداخل رغم غيابه.

ويعرف كل شيء عن شخوصه، حتى ولو تعلق الأمر بسر أو شعور دفين؛ يخبرنا عن حوادث وقصص يعرفها دون أن يُقَدِّم مبرراً يؤكد صحة كلامه. إنه يعتمد على مصداقيته هو ككاتب، وليس على مصداقيته كراوٍ للنص، الذي يفترض أن يكون فيه ذا شخصية مستقلة، يتوارى خلفها الكاتب تماماً ولا يظهر، ولاسيما إذا كان هذا العمل الأدبي ليس سيرة ذاتية؛ لأن ظهور الكاتب وبروزه في العمل القصصي يُعَدُّ أمراً سيئاً ومعيباً للغاية(25).

وما دمنا أمام قصص من نوع السيرة الذاتية فإن أمر الكاتب بات مكشوفاً حتى وإن بادر إلى نكران أن ما يكتبه ليس سيرة ذاتية. لأن تدخلاته في أثناء السرد، تفضحه بما لا يدع مجالاً للشك في أنه هو الكاتب، لغياب ما يبرر أقواله كراوٍ مستقل الشخصية أو محايد.

وفي القصة الثالثة "ثلاثة رجال وامرأة"، يبقى الراوي دوماً كلي المعرفة، رغم غيابه، ويروي من الداخل، بضمير الغائب، بشكل لم يغيب صورة الكاتب؛ بل زادها بروزاً أمام انعدام المبررات الحكائية؛ فهو حين يصف مثلاً "محاسن" يستوقفنا عند صور ومناظر، لا يمكن لأحد أن يطلع عليها إلا إذا كانت له علاقة جنسية معها(29). ومع ذلك لم يكشف عن مُخْبِره، لما يصفه أو يرويه، وهذا الإخبار لا يمكن أن يتم إلا من "الأستاذ حليم"، الذي كان يختلي بها، ويزني معها(27).

وكذلك ينكشف الكاتب أمام كثرة تدخلاته المباشرة إزاء سرد الأحداث والأفعال؛ فهو لم يكتفِ بالنقل والوصف فقط، بل كان يتدخل من حين إلى آخر، ليعطي تفسيرات، وتبريرات، لا تخلو من التعاطف مع بعض الشخصيات، كما هي الحال مع "محاسن" التي أبدى تعاطفاً كبيراً تجاهها، عندما طردها مدير الشرطة "راتب بك" من عملها، يقول الراوي: "لو درت محاسن بما حاق براتب بك بعدها، لكان أول ما هو خليق أن يجري لها بخاطر. أن الله قد انتقم لها من هذا الظلوم الشرس الطويل اللسان، ثم لكانت حرية أن تبتسم ويدركها عليه العطف وتقول <<مسكين>>))(26). ويقول أيضاً: ((وهيهات أن يقتنع الشباب الغرير بأن لو اطلع أحدكم على الغيب لاختار الواقع، وأن "ثمار الطيش" وصفة نافعة لمن يركب الحياة بجموح الشباب))(29). أو قوله في نهاية القصة: ((وكانت هذه هي البداية وهي حسب القارئ. وفيها عبرة كافية سقناها غير باخلين على من يطيل لسانه على البنات الطيبات))(30).

وقد يحدث أن يظهر الكاتب بمظهر الراوي المستقل الشخصية، عندما يستوفي شروط الأداء، كما في مثل قوله: ((ولم تكن محاسن تبادل محموداً حباً بحب، بل لعلها لم تكن تباليه أو تعبأ شيئاً بإقباله أو إدباره، إذا صَحَّ ماكانت تفضي به إلى الأستاذ حليم حين يخلو لها وجهه))(31). فهنا نلاحظ بروز الراوي واختفاء

الكاتب بشكل تام، عندما كان الإخبار مبرراً بوساطة. رغم عدم المصارحة المباشرة بذلك. مما يجعل الكلام مقنعاً، ويضمن لنفسه المصداقية من الداخل.

وقد كان الراوي على تواصل تام بينه وبين القارئ، كما نتبين ذلك من افتتاحية القصة وخاتمتها؛ حيث كان خطاب الكاتب موجهاً إليه، من أجل أن يتيح له أن يرسم لنفسه صورة يؤلفها خياله مما توحي به الأوصاف التي يُقدِّمها إليه على حد قوله(32). ولتكون عبرة لمن يطيل لسانه على البنات الطيبات.

أما القصة الرابعة "عود على بدء" فإنها تختلف عن القصص الأخرى من حيث راويها، وطريقة الحكي التي صيغت بها؛ فراويها بطل لا اسم له. يقوم بممارسة الحكي من الداخل، ويشارك في بناء أحداث القصة وتطوير أفعالها. إنه رَاوٍ حاضر، يعرف أموراً كثيرة، مما يخوله التدخل والتحليل بشكل يجعله يوجه القصة كيفما شاء وأراد، مادامت أفعالها تتعلق به وتعنيه. ويجري حكيه بوساطة ضمير الأنا.((ولاشك في أن استعمال ضمير المتكلم هو مصدر راحة للكاتب الروائي في مجال التأليف، فهو أسلوب يتكون على هواه أو هذا ما قد يشعر به الكاتب، لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية سردها... وحينما يروي الحكاية بنفسه فإن هذه الحقيقة من شأنها أن تؤدي خدمة بأن تدفع القصة إلى الأمام وأن الشخص الأول سيتحدث بشكل غير مترابط وسيقص علينا قصة مكونة من عدة شظايا ثم يعمد إلى إلصاقها بطراز معين كوحدة منفردة))(33). وهذه الوحدة المتماسكة التي تمتاز بها القصة التي تكون من هذا النوع. ترجع إلى أن أي جزء فيها هو على الأقل متّحد بكل الأجزاء بوساطة التوافق، مادامت في خدمة هذا الشخص الواحد، الذي هو البطل.

ومعرفة القاص/الراوي، ورؤيته كجزء من القصة، هي أكثر إقناعاً من معرفة المؤلف؛ لأنه . أي القاص . هو الذي يحكي القصة ويبدع الصورة. وهو ما يجعلنا لا نَصُدُّ عنه لنواجه الكاتب، ونرقب التأثير الذي تحدثه القصة فيه؛ بل ينبغي علينا أن نركز الاهتمام كله في الحياة التي يتذكرها ويثيرها من خلال بطله، أو هذا الظل الفني، الذي في الواقع، قناع من أحد أقنعته التي يستطلع العالم من خلالها.

وفي عملية القص بضمير الأنا، تنهض المسافة بين الراوي ومرويه. فالمسافة الزمنية التي خولت الراوي الحكي في قصة "عود على بدء" هي مسافة قصيرة كما نستشف ذلك من المتن؛ إنها مسافة انتهاء الزيارة وانقشاع الحلم. فهذا المد الزمني الذي انقضى، ترك للراوي مجالاً للرؤية والحكي والاسترجاع، بعد أن كان في أثنائه مجرد شخص يخوض نمطاً من العيش مع زوجته وابنيه وخادمته ومع كل ما تبدَّى له في أثناء حُلمه. الآن وبعد انتهاء هذا الدور، وتجمع أحداث وأفعال هذا الماضي القريب، وما أحاله عليه من استرجاعات نحو زمن بعيد، يشرع في الحكي من منظور نفسي، بتقنية متميزة، ومهارة عالية. نلمح فيها تقدُّم الأحداث بسرعة نحو الأمام، ومصداقية عالية، لأنه أعطى لشخوصه فرص الكلام، للتعبير عن ذواتهم بأنفسهم، وعزز بحضوره تدخلاته وبرَّرها من داخل النص.

□

الهوامش والإحالات:

1 . توما تشوفسكي: نظرية الأغراض،ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص .176
2 . انظر: المرجع نفسه، ص 177، .178
3 . بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد، ص .133
4 . المرجع نفسه، ص.132
5 . المرجع نفسه، ص .225
6 . يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص .98
7 . انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 132، .133
8 . انظر: بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ص.125
9 . المازني: المرأة في حياة الأديب، ضمن مجلة "الرسالة"، العدد 303، السنة السابعة 1939/05/01، ص.849
10 . المرجع نفسه، ص.100
11 . المرجع نفسه، ص .105
12 . المازني: إبراهيم الكاتب، دار الشروق، بيروت، القاهرة، 1975، ص .15
13 . المصدر نفسه، ص.52
14 . المصدر نفسه، ص.51
15 . المصدر نفسه، ص.293
16 . المصدر نفسه، ص.125
17 . المصدر نفسه، ص.251
18 . المصدر نفسه، ص.09
19 . المصدر نفسه، ص.31
20. المصدر نفسه، ص.31
21 . المصدر نفسه، ص.50
22 . المصدر نفسه، ص.225
23 . المصدر نفسه، ص.249
24 . المصدر نفسه، ص.304
25 . كولين بالي نقلاً عن نعمات أحمد فؤاد: أدب المازني، ص.201
26 . المرجع نفسه، ص.201
27 . انظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص.92
28 . انظر: المازني: ثلاثة رجال وامرأة، ص9.
29 . انظر: المصدر نفسه، ص .24
30 . المصدر نفسه، ص.118

31 . المصدر نفسه، ص.51
32 . المصدر نفسه، ص.124
33 . المصدر نفسه، ص12.

عز الدين بوبش- الجزائر

❒

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

ما يلفت النظر في قصص هذا العدد انصراف الكتاب إلى غرضين رئيسين؛ الأول يتّجه إلى الهمّ السياسي والإداري العام الذي يقضّ مضاجع المثقفين في الدول النامية، ترسم ملامحه قصتا ابراهيم خريط، ومحمد رؤوف بشير، والثاني الهمّ الجنسي أو العلاقة بين الذكورة والأنوثة، حيث يحظى بالحيّز الأكبر، وهنا يأخذ القارئ العجب، ففي الزمن العربي المسكون بالوجع المتواصل، يدير الكتّاب ظهروهم لهذا الواقع، ويعودون في معظم قصص العدد إلى العلاقة الأزلية بين الذكر والأنثى، وكأنهم يجعلون من الجسد الأنثوي بديلاً للخيبات المتلاحقة التي تصيب جسد الأمة، وقد تبلورت الحركة والعلاقة في السرد القصصي وفق الرغبات الشبقة، وقِيَم المجتمع الاستهلاكي، مبتعدةً عن الإطار الطبيعي للهدف الذي خُلق الإنسان من أجله، أو كما قال "د. عبد الله الغذامي" خارج اللغة، حيث "راح مسار اللغة الثقافي، ينطلق بعيداً عن أصله المؤنث، فتحوّلت المرأة إلى (موضوع) ثقافي، ولم تعد "ذاتاً" ثقافية أو لغوية. راح الرجل يرسم المرأة، وينقشها في صورٍ خياليّةٍ، تواترت عليها الأزمنة حتّى ترسّخت، وكأنما هي الشيء الطبيعي، وفي هذه الصورة جرى تضخيم الجانب الحسّي في المرأة إلى أن تحوّلت إلى مجرّد جسد شبقي. ليس له وظيفة، سوى إثارة الرجل وإغرائه". "على اعتبار أن (تاء التأنيث) جاءت كتزيينة للفعل (صفة الذكور) أو عالة عليه، وتُؤَمّن لهذا الفعل أريحيةَ وجودِه، بشكل من الأشكال، في وقت يكون هذا الفعل. وهو الأكثر. ولن يكون التذكير أصلاً إلاّ إذا صار التأنيث فرعاً، ومن هنا، فإن (فلان) وليس (زوجة فلان) إن كنت تتحرّى الفصاحة والأصالة. "وهذا ما تجلّى في قصة سمفونية الزمن، لـ"محمد أحمد سوسو". حيث برز الضعف الإنساني الذي يسم حياة المرأة في المجتمع الأبوي بأبهى مظاهره.

ضمّ العد 392 لشهر كانون الأول من عام 2003 من مجلة الموقف الأدبي القصص الآتية

1. جدو ...والبحر، لـ"مصطفى حقي".
2. الأقنعة، لـ"نزار عابدين".
3. الهاوية، لـ "إبراهيم خريط".
4. تلك البيضاء الكحيلة، لـ"يحيى خضور".
5. ربما، لـ"نصر معيوف".
6. سمفونية الزمن، لـ"محمد أحمد سوسو".
7. من مذكرات رجل لم يولد، لـ"محمد رؤوف بشير".

أولاً: قصة (جدو...والبحر) لـ(مصطفى حقي):

تبدأ القصة بسرد الهموم الأسرية، التي تكاثرت على الأبوين عندما صار الابن في الثانوية، لذلك عمدت الأسرة إلى الاقتصاد في نفقاتها، فانقطعت عن تقليدها السنوي في الاستجمام البحري، إلى أن كبر الأولاد، وبقي الأب والأم كما ابتدأا، لذلك داعبهما الحنين للعودة إلى البحر، فانطلقا إلى (الشاليه) بعد انقطاع طويل، وهناك تتداح ذكريات الأب.. يتذكّر شبابه، وألعاب أولاده وصخبهم، وكيف آل بهم الزمن بعد أن كبروا، ومعاناته من كثرة الأولاد، وهاهو في منتجعه يجد نفسه منشغلاً بهم، رغم أنه قرر مع زوجته اغتنام فرصة ابتعاده عنهم لقضاء أسبوع استجمام مريح.

تتزايد هموم الأبوين وهما يستعرضان واقعهما ويعانيان من وحدتهما، فالأب لم ينزل إلى الماء في الصباح كما كان يفعل في شبابه عندما كان أطفاله حوله، واكتفى بالنرجيلة والشرب القليل، والابتعاد عن الزوجة، مما زاد من شعوره بالفراغ، الأمر الذي لم يعد يقوى على الصبر عليه، فانطلق إلى الهاتف لدعوة ابنته مع حفيده. لكنها اعتذرت رغم إلحاحه.

تؤرّق الأب مشاعر الوحدة، بسبب انصراف الزوجة عنه في السرير، واعتذار الابنة عن القدوم، ورؤيته الأطفال يزرعون الشاطئ ويقلقونه بصخبهم المفرح، فيلجأ . للخروج من وحدته الموحشة . إلى قراءة رواية، يندمج في أحداثها، ويعانق بطلتها عناقاً ضخّمته الزوجة بشخيرها: "عانق بطلتها بإعجاب شديد، وضمّها إليه بشغف، ووجد نفسه معها متحرراً من نواميس البيئة المتسلطة، ومارس معها كل أنواع الحب، واستيقظ وهو يضم الكتاب، وشخير زوجته يملأ المكان..."

يقودنا هذا المقبوس إلى عالم الحلم الذي يحاول فيه الرجل أن ينفث عن كبته، في اندماجه بالقراءة و العيش في النوم مع أنموذج أنثوي كان بديلاً للزوجة التي أدارت ظهرها للزوج في الفراش... ولعل ذلك يحمل مؤشراً على أن الرجل لا يمكن أن يتخلى عن هذه العلاقة الأزلية التي تجذبه إلى الأنثى جذباً شبقياً، إضافة إلى الجاذبيات الأخرى على الرغم من تقدّمه في السن. وقد وقفت الروائع القصصية والروائية عند هذه المسألة، كما في شخصية "أحمد عبد الجواد" في ثلاثية نجيب محفوظ.

يتوقف الكاتب ملياً عند هذه النقطة التي تشغل تفكير الرجل والمرأة على السواء، فيصوّر برودة الزوجة وانصرافها عن الذكر، وتأثير ذلك على نفسيته، ثم يعرض لتغيّر حال الزوجة في الليلة الخامسة من الرحلة، وانقلابها من أنثى باردة عاطفياً إلى أنثى أخرى تضجّ بالحيوية والأنوثة والرغبة:

"لقد زال الاكتئاب الطارئ عن شريكة حياته، فإذا بها في أوج نشاطها التفاؤلي، ومسحت وجهها بأدوات الزينة حتى غدت ابنة أربعة عشر، وارتدت ثوباً فاضحاً بانتظار فارس على حصان أبيض، واحتفالاً بهذه المناسبة شرب الفارس عدداً من الكؤوس...وداخ، ولم يصح إلاّ ظهر اليوم التالي يشكو الصداع والخيبة" وهنا تبرز مشكلة عجز الذكورة، وانهزامها أمام الجسد الأنثوي، والكاتب في تعرّضه لهذه النقطة الساحقة في حياة الرجل التي وصل بها إلى مرحلة بالغة الحساسية في حياة الرجولة، إنما يضع القارئ أمام لحظة فلسفية لا يمكن تجاهلها؛ لحظة انهزام الذكورة أمام رغبة الأنوثة، والتي توقف عندها الفلاسفة، حين فكروا في اختراع أكسير الشباب، ولكن هيهات!.

لم تقصد القصة إثارة هذه اللمسة الإنسانية لتجعل منها غرضاً قيمياً من أغراض القصة، وإنما سعت إليها في السياق العام بغية إعطاء صورة واقعية عن حياة الرجل والمرأة في مرحلة متقدّمة من العمر، ومع ذلك فقد أثارت هذه النقطة جوهر العلاقة الأزلية، في مجتمع أبوي له تقاليده الراسخة، فالزوج حين يريد لقاء الزوجة في السرير ويجدها تبدي عدم رغبتها، لا يقرّ له قرار، فيستعيض عنها بالخلود إلى أنثى الرواية يستمدّ منها ما افتقده مع زوجته، ولكن عندما انقلبت الحال، ورغبت المرأة، صدمت بخيبة الرجل في السرير وهي في أوج الرغبة، ولم تجد ما تعوّض به عن خيبة هذه اللحظة، التي قال عنها أحد الكتاب إنها تشبه خيبة قائد عسكري في موقعه مصيرية!.

لقد جسّدت القصة النهاية الإنسانية التي تنتهي بنا إلى اللاشيء، فلا تنفعنا الأحلام ولا الروايات، وإنما هي الحقيقة الناصعة التي تجابهنا في نهاية المطاف، وما رحلة العمر في هذه الحياة إلاّ كرحلة هذين الزوجين إلى البحر في هذه الحكاية... يحلمان ويأملان ثم يحزمان أمتعتهما في النهاية، ويعودان... وكأن الحياة حصاد هشيم وقبض ريح. وقد كان الكاتب واعياً لفنية القص، مما جعل القصة ترفل بتماسك وترابط، تسلمنا فيها البداية إلى النهاية بنمط عفوي بعيد عن المباشرة، منح القصة جاذبيةً مميزة، تنمّ عن خبرة وتمرس في كتابة هذا الفن

ثانياً: قصة (الأقنعة) لـ(نزار عابدين)

تعزف قصة "الأقنعة" على الوتر نفسه الذي عزفت عليه القصة السابقة، بصورةٍ من الصور، فتعود إلى العلاقة الأزلية بين الذكورة والأنوثة، ولكن بمنظار آخر من مناظيرها المتعددة، فيقف الكاتب على أنماط من الثقافة التي سيطرت على عقول الشخصيات، جسّدها في لقطات حية، أو مجموعة أقاصيص قصيرة جداً، ففي اللقطة الأولى "الدمية" التي تشبه المشهد المسرحي، يبرز الخلاف الفكري بين شاب يهوى الكلاسيكيات في الأغاني واللوحات التشكيلية، وبين الفتاة المنفتحة على عالم الحداثة، أو العولمة، التي لا تنفق مع رؤية الشاب، ولا تنسجم معه، وهما في مشروع خطبة وشراكة، فتعلن أنها تحب الغناء الحديث. عندئذ يتضح عمق الهوة التي تفصل بين الثقافتين، فيقرر الشاب الافتراق.

وفـي المقطـع الـذي يحمـل عنـوان (السيدة حنـان) يحـاول الكاتـب أن يظهـر عمـق هـذه الـهـوة مـن خـلال اعتنـاق السيدة أفكـاراً ورثتهـا مـن التقاليد الاجتماعيـة، وسكنت فـي وعيهـا بغيـر محاكمـة، إذ تعتقـد أن صـوت المرأة عورة، إلاّ أنها لا تعدّ انفتاح صدرها وما يضم، وانكشاف فخذها وما حوله عورةً، وهنا تبرز المفارقة الحادّة بين الاعتقاد والسلوك، أو النظرية والتطبيق، حيث تبدو ضحالة ثقافة المرأة، لأن ما وعته من الموروث لم ينفعها في فهم معنى العورة: "انحنت إلى الأمام لتأخذ فنجان الشاي، فظهر النصف الأعلى من نهديها، وتمنى . الرجل . أن تنحني أكثر ليرى إلى أين يصل النظر في الانخفاض بينهما، ثم اعتدلت، وردّت شعرها الناعم الطويل المصبوغ بلون الذهب بعد أن نزل على عينيها، ولفّت ساقاً على ساق، فلمح بياض فخذها، واستشعر أن ذراعها ليست في مثل بياض الفخذ لكنه ردّ ذلك إلى أن الشمس لوّحت ما تحت الكتف، فقد كان ثوبها دون كمّين".

إن المفارقة جلية بين الوعي واللاوعي، بين الثقافة التي ترى صوت المرأة عورة، ولا ترى غضاضةً في عري باقي الجسد المكشوف، وكله عورات!.

ويحاول الكاتب تكملة صورة ما يمكن أن يطلق عليه (امرأة التسعينيات) في الرواية والقصة العربية، ففي المقطع الذي يحمل عنوان "الخطان المتوازيان" تغدو العلاقة بين الزوجين علاقةً عادةٍ اقتضتها طبيعة الحياة الاجتماعية، علاقة لا تقوم على أساس متبادل من الحب والتفاهم والشراكة، وإنما كانت علاقة واهية، قوامها البحث عن اللذات خارج مخدع الزوجية، فتتحول العلاقة إلى الندية السلبية المطلقة، والتعامل بالمثل، فإذا ما خان الرجل زوجته، قابلت الزوجة الخيانة بالخيانة، وغدا الزوجان غريبان على السرير.

وفي المقطع الرابع "غرباء" يقف على صورة أخرى للخيانة الزوجية، فالزوجة الفاتنة الجميلة رغم أنها تحب زوجها إلاّ أن هذا الحب لا يقف حائلاً بينها وبين لقاء صديق، تأتي إليه، وتنام معه عارية، وعندما يسألها الصديق عن الزوج تنبري للدفاع عن شهامته، عندئذ تنتاب الصديق مشاعر النفور والغربة فيطرد المرأة بأدب.

في المقطع الخامس "شجيرات الرمل" تتداخل شبكة الخيانات، فتخون الزوجة زوجها مع صديقه، والزوج يخون صديقه مع زوجته، وهكذا تتبادل الشخصيات الخيانات، وكأن المجتمع الذي نعيش فيه فقدَ أدنى سمات خصوصياته...

في المقطع السادس "صورة أخرى" من صور الخيانة، حيث تجد الزوجة في كلام العشيق الشاعري عالماً آخر يرفعها إلى مصاف المتعة الخالدة، لم تسمع مثله من زوجها النجار، وهنا بدا لها الفرق شاسعاً بين عاشقٍ يجيد تفجير رغبات الجسد الأنثوي بألفاظ الغزل الساحرة، وزوجٍ لا يجد فيه إلاّ فجوة للامتلاء، ونتيجة للمقارنة بين الرجلين تقرر طلب الطلاق لتتفرّغ للحبيب، بعد أن منحتـه جسدها ومالها، وما إن تشبع رغبتها حتى تكشف لها الأيام أن العشيق قد تحول إلى نجار آخر، وبات لزاماً عليها أن تشتري حريتها منه بمال النجار الأول.

إن الصورة الأنثوية التي جسّدتها القصة تعبّر عن مدى الانحلال الخلقي الذي وصلت إليه العلاقات الزوجية في المجتمع العربي، الذي يعيد للأذهان مجتمع الجواري في "ألف ليلة وليلة" وقد أحسن الكاتب حين شذّ بعض الشيء عما عزفت عليه الرواية العربية التي جعلت جلّ همّها الأول إظهارَ علاقةِ الرجل بالمرأة على أنها علاقةَ قوامةٍ ووصاية في مجتمع أبوي، صُوّرت المرأة فيه ضحية للعادات والتقاليد، وأنها الضلع

القاصر الذي يجب تقويمه. لكن التفاتة القصة إلى الجانب الآخر من العلاقة أعاد إلى هذه الحقيقة شيئاً من التوازن في الطرح، فالمجتمع الذي طالبت فيه الروايات بتحرير المرأة، وتحرير جسدها من العادات التي تسربلت بها، قد أنتج هذا النوع من النساء اللواتي لم يكنّ دمىً ولا ألعاباً في يد الرجل بقدر ما كنّ متحررات بأجسادهن، وتزخر عقولهن بثقافة مجتمع الحداثة التي عبر عنها "خيري الذهبي" في رواية "ليال عربية" على لسان بطلة روايته: "أنتم أيها الشرقيون أكبر مدّعين في التاريخ. حشوتم أذهاننا بحرية المرأة، وعدالة قضيتها، ووجوب تحريرها، فلما فعلت ذلك، أخذتم تسعون وراء تعهيرها، وتشييئها...وراء تحويلها إلى واسطةِ متعةٍ، تلقونها بمجّرد أن تنتهوا منها" ص(155).

ثالثاً: قصة (الهاوية) لـ(إبراهيم خريط)

تعود القصة بالقارئ إلى الواقع السياسي في دول العالم الثالث، حيث تتضخّم كتلة الأنا التي تتسنّم قمة الجموع حولها، بينما يتضاءل ما عداها حتى يغدو لا شيء... وتغدو العلاقة بين الرأس/ الرجل الكبير والسيد الآمر الناهي، وبين المجموع علاقة سيد بعبيد، مما دفع بعضهم للتقرّب من الزعيم والتزلّف إليه، ومن ثم التنكيل بالمعارف والأقارب والأصدقاء، لينتشر الخوف ويعشّش الفزع الأكبر في القلوب، وينتهي الحال بكثيرين منهم إلى الأقبية، أما مَن والى السيد الآمر الناهي، فكان ولاؤه كاذباً ووفاؤه زائفاً، تنطلق الألسنة بما لا يعبّر عن المشاعر، والذين عبّروا عن رأيهم الحقيقي صنّفوا في صفوف المعارضة "فقيّد أيديهم وأرجلهم، ونادى على أزلامه، وأوحى إليهم أن يصدروا حكماً بحقهم، فردّدوا دون تفكير، وبصوت واحد مسجل بآلة تعمل بالضغط على أزرارها، وتكرر العبارات ذاتها:

جزاؤهم الموت، والموت لكل من تسوّل له نفسه أن تخالفك أو يخرج عن طاعتك.."

إن القصة ترمز إلى الزعامات الفردية في حياة الشعوب، حيث ينقاد فيها المجموع قطيعاً وراء هذه الزعامات الهشة، حتى إذا ما سقط الرأس تشتت الجمع، ووقع في حيص بيص، فلم يعد أحد يبصر طريقه، أو يعرف شيئاً عن مستقبله المجهول، وهذا ما حدث حين قضى زعيم القصة نحبه، فعلى الرغم من أن الجميع ارتاحوا لرحيله إلاّ أنهم حين انفضّوا عنه، برزت لهم عيون وحوش برية، واخترقت سكون الليل أصوات الثعالب والضباع والخنازير وبنات آوى..

القصة واضحة الرمز وهي من صميم الواقع العربي الراهن.

رابعاً: قصة (تلك البيضاء الكحيلة) لـ(يحيى خضور).

تجابه القصة قارئها بمدخل غير تقليدي، إذ تضع هذا القارئ مباشرة في جو الحدث؛ من غير تمهيدٍ أو مقدمة، فالشاب الذي أُعجب بجمال الفتاة في السيارة، يعترف منذ الوهلة الأولى بأنه لم يماطل، فقد ملكت الفتاة وعيه، واكتسحته بلا هوادة.

يندفع السارد وراء الجاذبية الأنثوية، فتسحره رقّة جفنها، لذلك يحلّق معها في عالم آخر، وهو يرقب حركاتها وهمسها وحديثها مع رفيقتها "تحدثت مع رفيقتها مما أتاح لي التمرئي بصفحة خدها وعنقها

والتمرجح أيضاً بروموشها الكحيلة السابحة كمجرة".

يعود الكاتب إلى العلاقة الأزلية بين الذكورة والأنوثة، فيقيم عليها بنية القصة الأساسية، إذ يتم التجاوب بانجذاب القطبين، فيصبح للعالم معنى آخر... يلتقيان على الأرض، ويتحدثان وهما يسيران معاً... عندما كان يراقبها في السيارة تمنّى ألاّ تتوقفّ الحافلة، وتظل سائرةً إلى ما لا نهاية، وعندما سار معها تمنّى إلاّ ينتهي الطريق، وحين التقاها في الخلوة لم تنتهِ الحياة، وإنما تحوّلت إلى ذكرٍ وأنثى، وماء وحياة...

إن القصة تعيد إلى الأذهان فطرية الحياة، حيث كان الرجل وكانت الأنثى، وكان كل شيء جميلاً... الحياة حلم يثمر لقاءً شاعرياً لذّياً ممتعاً، ولا شيء سوى ذلك... وهذا ما جعل الكاتب يُغرق قصته في شاعرية السرد بما يناسب سنّ الصبا للشخصين، فأجاد في توصيف حالتهما العاطفية، لكن هذه الشاعرية في السرد كانت على حساب الحدث الذي لم يأخذ بعده الواقعي، فالحياة لا تبدأ بـ"نظرة فابتسامة" وتنتهي بـ"موعد فلقاء" وإنما هناك جوانب واقعية أخرى أحرق فيها كتّاب القصة والرواية المراجل، وهم يصوّرون عواقب هذه العلاقات العابرة السريعة، فلم يكتفوا بتسليط الأضواء على النواحي الإيجابية العاطفية، وإنما تابعوا ذلك إلى ما ينجم عن هذه الجوانب وهذا ما لم تحسب له الفتاة في القصة أيّ حساب، مما انزاح بالعلاقة عن أرضية الواقع العربي ذي الخصوصية الاجتماعية المرهفة، إلى مجتمع تسود فيه قيم ما بعد الحداثة، التي بسطت بصماتها على بعضٍ من العلاقات في حياتنا، والتي يعيش معتنقوها في مجتمع هو أقرب للغرب منه إلى الشرق... يحب الفتى وتحب الفتاة ويلتقيان، ويرتوي الجسدان بلا قيد أو شرط!.. كالذي قرأناه في قصة "الأقنعة" قبل قليل، والذي عرّى فيها "نزار عابدين" هذا اللون من اللقاءات.

إن القصة تدين بعوامل نجاحها إلى أسلوبها، لولا أن الكاتب تمادى في معرفة كل شيء يخص الشخصية المحورية وكشفه، فالسارد الذي وقع في حب الفتاة من النظرة الأولى في السيارة، كان طبيعياً أن يدع نظره "يتمرأى بصفحة خدها وعنقها ويتمرجح بروموشها الكحيلة" لكن الذي بدا نافراً وغير طبيعي أن يسمع حديث الفتاتين في المقعد المجاور، ويصل إلى سمعه رغم انطلاق السيارة وتوقفها لترجل الفتاة، فلا يضيع منه حرف واحد، رغم أن الحديث بين فتاتين في مكان عام لا يكون عادة إلاّ همساً، ومع ذلك فإن أذن العاشق وعت جميع ما باحت به الفتاتان، وكأنهما كانتا تتحدثان عبر "ميكرفون" و"مضخم صوت.!" :"إذاً يا وعد نلتقي غداً الساعة /9/ في بيت خالتي، لا تنسي دفاتر الفيزياء، المنقولة من فم الأستاذ مباشرةً، فالامتحان على الأبواب، إلى اللقاء".

إن كتّاب القصة والرواية على اختلاف مشاربهم راعوا رهافة العلاقة بين الشاب والفتاة في المجتمع العربي، ووقفوا عند أمور كثيرة مسكوتٍ عنها في العلاقة وقضايا الجسد الأنثوي تحديداً، فـ"هاني الراهب" على الرغم من نزعة الشخصية التقدمية "أسمى" في رواية "ألف ليلة وليلتان" التي اقتحمت غرفة جارها الأرمل /الطبيب "شيش بيش" وقدّمت له جسدها، كان الكاتب واعياً لخصوصية هذا المجتمع، فجعلها تحسب حساب العاقبة رغم اندفاعها المجنون لممارسة الجنس، وتقول له: "انتبه. أريد أن أبقى عذراء مع أن نساء رواية "المهزومون" كن أقلّ من ذلك وعياً، وأكثر جرأة من "أسمى" وهن على الرغم من أنهن ريفيات إلاّ أنهن بانتقالهن إلى المدينة تجاوزان الحدود، فتحللن، وأبحن أجسادهن للأصدقاء، وكانت شخصية "وعد؛ تلك البيضاء الكحيلة "أقرب إليهن منطلقاً. مع أن "الراهب" علل أسباب اندفاعهن نحو متعة الجسد، بينما ظلت البيضاء الكحيلة من دون تعليل، وربما كان للكاتب قصد آخر لم أقف عليه، مع أنني

قرأت القصة أكثر من مرة.

خامساً: ربما...لـ(ثامر معيوف)- العراق:

في معاناة الإنسان بسبب قيود الحصار الساحقة، وهو يرى الموت بأم عينه كل ساعة، يحاول التشبّث بالحياة، فلا يجد ثمة أفضل من لقاء الذكر والأنثى في زحمة هذا الصخب القاتل، لتأكيد إحساس المرء بأنه لا يزال حياً؟!.

إن الفتاة التي تودّع من تعرفهم كل لحظة لأنها تخاف ألاّ تراهم ثانية، تندفع نحو الذكر لعلها تشعر في كنفه بالأمان، فيكون الجنس بديلاً للخوف، وتكون نهاية المتعة سكينة وانتظام أنفاس." وقف متلعثماً بأول أسئلة الرغبة، ثم نطق، هو الذي يقولون إنه لا يفعل أي شيء وهمس بوجع فيه صوت: أليس جميلاً أن نخرج من هنا؟"

تبدو الأنثى في زمان الانتهاك هي الوطن المنتهك، فكما يحتل الغرباء الوطن، ويجرّون آلياتهم على أرضه من دون أن تدري عدد العابرين فوقها، كذلك الأنثى المنتهكة لا تدري عدد العابرين على جسدها، فهناك آخرون أيضاً "تركوا آثارهم على مساماتها، فعلوا ذلك ورحلوا حتى إنهم أصبحوا بلا عدد... همهموا. شخروا. مثل ثيران في الهياج. لم أسمعهن إلاّ وهم ينتفضون أحياء على شفا البرودة.. كانوا يستعدون لتعديل هندامهم... يجمحون مثل أحصنة تائهة.."

إن الماضي يبسط سلطانه على شخصيتي القصة الرجل والمرأة، فتنعكس عليهما أوجاع المرحلة، ويتجلى ذلك في عجز الرجل/ الزوج في الفراش، فما إن تحاول الذكورة الوصول إلى جسد الأنثى حتى ترتدّ خاسئةً وهي حسيرة، مما يُضطر كل واحد منهما لاستحضار البديل، هو يستحضر امرأة في خياله بداري بها خيبته، وهي تستحضر فحلاً في خيالها تنأى به عن رجلها المهزوم "ثم ننظر من بعيد إلى جسدينا... ننظر إلى فعل اتحادنا المبتور، ونتسابق في الحلم، يكثر الآخرون والأخريات بيننا" إن العجز الذي يلفّ الزوج تنتقل عدواه إلى الزوجة وإلى العالم من حولهما، فيلفّ العجز جميع الموجودات، ويغدو الجسد الأنثوي المنتهك رمزاً حياً لجميع انتهاكات الوطن، فـ(الأرض) في الرؤية العربية كـ(العرض) كلاهما يعني الحياة، وفَقْد أحدهما يعني الموت.

سادساً: سمفونية الزمن، لـ(محمد أحمد السوسو)

تضعنا القصة وجهاً لوجه أمام فتاة موهوبة حرصت على تثقيف نفسها ثقافةً فنية، فأجادت "لينا" العزف على البيانو بعد أن اجتازت المراحل التعليمية التي كانت تحسبها شاقة، حتى حصلت على شهادة المعهد الموسيقي بتفوق، أهّلها لدخول (الكرنسيرفتورا) للحصول على الشهادة العالية، مما جعلنا كقرّاء نتعاطف معها بوصفها أنموذجاً أنثوياً يعمل على تثقيف نفسه.

ترسم القصة ملامح هذه الشخصية المتطورة فتقف على مشاعرها الداخلية، وتسير معها في تدرجها عبر مراتب الرقي الفني، حتى إذا بلغت شأواً في عزفها، داخلها شيء من الغرور المعرفي جعلها تجنح إلى اللهو قليلاً، حتى إذا ما التقت "فؤاداً" الشاب الأجنبي الشرق أوسطي، نشأت بينهما علاقة حب عذري، ما لبث أن تمخّض عن

زواج مبكر، انعكّس في البداية على دراستها الموسيقية وفنها، لكنها استطاعت في النهاية أن تتجاوز ذلك وتحصل على الشهادة العالية، وسط مباهج الأهل، باستثناء الزوج الذي بدا له الأمر عادياً.

تغرق القصة في متاهة الزمن الذي تسير فيه الفتاة في دروب العمر كما تسير كفنانة موسيقية، جملةً فجملةً في ارتقاءها الفني، فتنتقل إلى بلد الزوج، وتنجب ويكبر الأولاد، ثم يتفرقون في دروب الحياة... ثم يبرد الحب ويخبو وهجه بين الزوجين، إذ تكشّفت نوايا فؤاد الخبيئة، فتسوء العلاقة، وتضعف السمفونية. وتتداخل أنغامها حين يتزوج فؤاد امرأةً أخرى، ويطلّق لينا.. ثم يعود أولادها الشباب، فتسعد بهم "الأول يتأبط ذراع زوجته، والثاني حاملاً شهادته الجامعية والفرح يملأ وجهه، أما ابنتها البكر فدخلت مع زوجها وطفلها الصغير" حينئذٍ تعود إليها الابتسامة، وتجد فيهم تعويضاً عما افتقدته في الزوج، وتعود إلى سمفونيتها متناسيةً ما فعله الزمن بها..

القصة من الناحية الفنية تجاوزت بعض شروطها، إذ تمدّد الزمن، وتعددت النقلات والأحداث، فبدت أشبه بملخص رواية، نظراً لترهل الزمن الذي حاول الكاتب أن يُحمّل العنوان خصوصيته، بوصف العنوان قمةً لهرم النص، ومحفلاً يسوّغ الدواعي التي جعلت النص يدور في فلكه ويعللها، على الرغم من حرص الكاتب على أن تسير حياة الأنثى مترافقةً مع تطورها الفني، ومع ذلك، فإن ما يثيره المضمون حول علاقة الذكورة بالأنوثة، يعود ليؤكد ضعف الأنوثة في المجتمع أمام عَنَت الرجولة، وأن العلاقة لم تقم بين الزوجين على الندية والمساواة، واعتراف كل واحد منهما بحق الآخر، وإنما كانت علاقة ضعف وقوة، استغل فيها الرجل ضعف المرأة وغربتها ومالها، وحقَّ العصمة... وبدت علاقةً خاضعةً لميول الرغبة من طرف الزوجة، والمنفعة من طرف الزوج، الذي جرّد الأنثى من جميع قيمها المعنوية، وتجاهل هوايتها الفنية، وذوقها المرهف، ونظر إليها على أنها جسدٌ مثير يرتوي منه إلى حين، وسلّم يطأ عليه للصعود، ومغنم يحقق له الثروة، فأُجحف حقّها، وأُغفل حضورها الفكري والثقافي، وتنكّر لمعنى إنسانيتها الجوهري، فطلّقها ورماها وحيدةً مجرّدة من كل شيء، حتى يخيّل للمتلقّي أن الرجل على الرغم من أنه مثقف، يخرج من جنسه الإنساني، ليدخل في طور (التاجر النفعي) ويعود بالعلاقة الإنسانية من مواقعها الحضارية المتقدّمة مع امرأة فنانة مرهفة المشاعر والأحاسيس، إلى عصور من التخلف، يمكن أن نجد مثيلاً لها في أوساط العامة.

سابعاً: من مذكرات رجل لم يولد، لـ(محمد رؤوف بشير):

تتلبّس شخصية هذه القصة حالة الإنسان (الميت الحي) الذي يسمع نعيه من المئذنة، ويعاين بنفسه طقوس تغسيله وتكفينه وحمولة نعشه والصلاة عليه في المسجد، حتى يشهد مراسم الدفن...

يبدو واضحاً أن هذه الحالة التي تلبّست الشخصية المحورية قد عمد إليها الكاتب عن قصد ليمرّر من خلالها عدداً من العادات التي تصاحب هذه الحالة، وما يلاقيه المواطن العادي في محيطه، فيعمل على التعرية، والكشف عن بعض الأبعاد السلبية، كهجرة أبناء الجيل، وتفاقم الفساد الإداري الذي ينعكس سلباً على المواطن، فالميت الحي الذي يريد أن يتأكّد من حقيقة حياته أو موته، يذهب إلى دائرة الأحوال المدنية، فلا يلبي الموظف طلبه إلاّ بعد أن يدسّ في يده قطعةً نقدية، يتلقّفها الموظف بخفةٍ ورشاقة.. ثم يواصل الكاتب نقده للعادات والتقاليد، التي تنظم الطقوس التي ليس لها أصل. إن أهمّ ما ترمز إليه القصة، هو حرصها على هذه الحالة (حالة اللا حياة واللا موت) التي يمرّ بها الإنسان، وهو يعيش في وطنه مهملاً، وكأنه ميت ولكنه يعاني ما يحيق بالأحياء المسحوقين، فلا يملك إلا أن يقرأ الفاتحة على روحه، في إشارة إلى الفوارق الاجتماعية التي تفرّق بين مواطن ومواطن في بلد واحد، ويُكال فيه بمكيالين.

محمد قرانيا

□□□